المؤلف

أندرو بينيت



ترجمة: سُرى خريس

المؤلف

تأليف: أندرو بينيت

ترجمة: د. سُرى خريس

مراجعة: د. أحمد خريس

الطبعة الأولى 1432هـ 2011م

المؤلف

أندرو بينيت
N145. B42912 2011
Bennett, Andrew, 1960-
المؤلف / تأليف أندرو بينيت ؛ ترجمة سري خريس ؛ مراجعة أحمد خريس.- أبوظبي : هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
ص 272 ؛ 14×21سم.
ترجمة كتاب : The Author
تدمك: 978-9948-01-501-7
1- التأليف - تاريخ. 2- التأليف - فلسفة. أ-خريس، سري. ب- خريس، أحمد

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:
Andrew Bennett
The Author
Copyright© 2005 by Andrew Bennett
«Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group»



www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+ فاكس: 462 6314 2 971+



www.adach.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 059 6336 2 971+

المؤلف

المحتويات

المقدمة

شكسبير يقع في الغرام

من هذا؟

لا أحد – إنه المؤلف.

نحن واثقون تماماً أن هذا الحديث المتبادل عن شكسبير (Shakespeare) لم يقع إطلاقاً، أو على الأقل، أنه جزء من أحد أفلام هوليود المعروف بشكسبير **يقع في الغرام** (1998)، الذي ينطوي الحوار فيه على مفارقة تاريخية. فليس من المحتمل أن أحداً قد نطق بالعبارات السابقة، ذلك أن من المستحيل أن تتحدث أي شخصية عن شكسبير، أو عن أي شاعر أو كاتب مسرحي فتصفه «بالمؤلف» بهذه الطريقة في عام 1593؛ (السنة التي تقع فيها أحداث الفيلم). وبالمثل، لا يبدو محتملاً أن يقوم أي معجب بويليام شكسبير، مهما كان متحمساً لأعماله، أو مهما كان هازلاً أو حتى غير واثق من هوية الشاعر، بطرح السؤال التالي: «هل أنت مؤلف مسرحيات ويليام شكسبير؟» كما تستفسر ڤيولا (Viola) عن ويل (Will) في فيلم بيتر مادن (Peter Madden). لا أعتقد أيضاً أن كلمة «مؤلف» آنذاك كان لها الوقع نفسه كما هي الحال الآن، أو أن المفارقة المعروفة التي تنطوي عليها هذه التعليقات يُمكن أن تستثير الوقع نفسه. إن إحدى

علامات الفرق الواضح بين مفهومنا للمؤلف ومفهوم شكسبير، تتجلّى من خلال حقيقة أن كلمة «مؤلف» (على النقيض من المفهوم العام لكلمة سلطة أو للشخص الذي يُعدّ مسؤولاً عن أمرٍ ما) تظهر ست مّرات فقط في الأعمال الكاملة لشكسبير، التي تحتوي على ثمانمائة وثمانين ألف كلمة ونيّف. أما في نّص فيلم **شكسبير يقع في الغرام**، الذي يحتوي على ثلاثة وعشرين ألف كلمة، فتستخدم كلمة «المؤلف» سبع مّراتٍ.

يهتم فيلم «شكسبير يقع في الغرام» بمسألة التأليف على وجه الخصوص؛ أي ماذا يعني أن يكون الشخص مؤلفاً، أو أن يكون ويليام شكسبير تحديداً، ذلك المؤلف الذي يُحتذى به. نرى في مطلع الفيلم وللحظات وجيزة، ويل (Will) وهو يحاول خلسة التدرب على نماذج مختلفة لتوقيعه. أما عنوان الفيلم الذي يُكتب بخط شكسبير ذاته، فنجده مسطراً على قصاصة من الورق تغطّيها نماذج مختلفة من اسم ويل المكتوب بخط اليد. ويشير الفيلم إلى أن شكسبير كان مهتماً بطبيعة اسمه وهويته وكيف سيتم استيعاب هذه الهوية، تماماً مثل اهتمامنا نحن بالقضايا نفسها. ولعلّ روعة الفيلم ونجاحه تنبع في الواقع من قدرة الفيلم بمفارقة لافتة، على دمج مفهوم القرن العشرين لشخصية شكسبير بمفهوم شكسبير عن ذاته. كما يتلاعب نص الفيلم الذي كتبه كلٌّ من مارك نورمان (Mark Norman) وتوم

ستوبارد (Tom Stoppard) بهذا التمثيل المتناقض لشخصية شكسبير، وتصويره كإحدى شخصيات شكسبير نفسه (مصدر التناقض ينبع من واقع أن شكسبير يصبح كذلك في الوقت الحاضر فقط). وتحتوي العديد من السطور التي ينطق بها ويل في الفيلم على كلمات وعبارات وخطاباتٍ كاملة مشتقَّة من قصائد ومسرحيات كتبها (أو على الأقل تُنسَب إلى) شخصية ويليام شكسبير التاريخية. ويُدعِّم أحد المواضيع الرئيسة للفيلم دور الصدفة في محاكاة العمل الفني لواقع الحياة، حين تدور أحداث الفيلم حول تأليف شكسبير لمسرحية جديدة عنوانها «روميو وإيثيل ابنة القرصان»، التي تصوَّر في الفيلم كمسرحية تعكس عن قرب السيرة الذاتية لشكسبير، كونها تصور عاشقين عاثري الحظ تُبنى شخصيتهما وفق شخصية شكسبير ومحبوبته السرية؛ الليدي ڤيولا. بمعنى آخر، إن فيلم شكسبير يقع في الغرام، يعكس علاقاتنا الغرامية، فضلاً عن شخصية المؤلف أو فكرته، كما يصّور أيضاً شخصية الشاعر والمسرحيّ والممثل ويليام شكسبير. ويصّور الفيلم كذلك هوسنا بفكرة التأليف، أو المؤلف كما يخبرنا كذلك بالكثير عن شكسبير ذاته أو عن قصائده ومسرحياته. «إنّ البحث عن المؤلف» كما يقول مارجوري غاربر (Marjorie Garber) في سياق نقاشٍ يدور حول الوجود «الطيفي» لشكسبير في مسرحياته وفي خيالنا

على حدٍّ سواء، «يُضاهي البحث عن الأبوّة، ويكشف عن الباحث أكثر مما يكشف عن عملية البحث» (غاربر، 1987، ص. 27).

إن موضوع هذا الكتاب هو تلك الشخصية المثيرة للاهتمام؛ أي المؤلف أو ذلك الشخص (المعبر عنه بـ «لا أحد») الذي طالما أبهرنا. ويُعالج الكتاب جزئياً، المسافة التي تفصل مفهوم المؤلف في زمن شكسبير عن مفهوم المؤلف في زمننا هذا. ويناقش الكتاب أيضاً المسافة بين الشخصية «المجهولة (Nobody)». وشخصية «المؤلف (the author)»، وبين عملية تسمية أو تجريد المؤلف من اسمه، وبين حضوره وغيابه أو بين حياته وموته.

ما المؤلف؟

كتب ويليام وردزورث (William Wordsworth) افتتاحيته لطبعة عام 1800 من كتاب قصائد غنائية، كوسيلة للدفاع عن القصائد التي جمعها في جزئين من الكتاب الذي حوى قصائد ذات طبيعة ثورية ومؤثرة، وتتميز بسمات معينة (ولقد نشر وردزورث بداية جزءاً مختصراً من مجموعة قصائد كتبها هو وصاموئيل تايلور كوليردج (Samuel Taylor Coleridge) عام 1798، دون الإفصاح عن نفسيهما كمؤلفين لهذه القصائد). ولقد وجد وردزورث نفسه ملزما بكتابة تحليل مطّول عن طبيعة الشعر عندما قام بمراجعة افتتاحيته

لطبعة الكتاب المنشورة عام 1802، كوسيلة للدّفاع عن قصائده ضد ما بدا له انتقاداً متسَرّعاً وغير عادل من جانب النّقاد. وعندها احتج وردزورث، بل قرّر أن يقوم بتعريف الشعر ذاته. وحتّى يحقق ذلك، وجد نفسه، بالمقابل، مُلزما بطرح السؤال التالي: «إذا ما طرحنا الموضوع في أساسه العام، فإنني أسال هنا: ماذا نعني بكلمة شاعر، ومن هو الشاعر؟» (وردزورث 1984، ص. 603). ولعلّ الجواب الذي يقدّمه وردزورث، وإن كان مثيراً في ذاته، يُعدّ أقل أهمية من حقيقة طرح السؤال. ثم تتكرّر مناورة وردزورث النقدية، بعد خمس عشرة سنة، بدعم من كوليردج الذي يقول في كتابه السيرة الأدبية (1817) «إنّ السؤال عن ماهية الشعر هو تقريباً السؤال نفسه عن ماهية الشاعر؟» ثم يضيف كوليردج، و«الإجابة عن أحد السؤالين هو جزء من إجابة السؤال الآخر» (كوليردج،1983: 2، ص.15). وعلى الرغم من أن السؤال لم يكن جديداً في القرن التاسع عشر، إلاّ أن هناك حاجة ملحة لطرحه مرة أخرى في الوقت الحاضر. أمّا بالنسبة للسير فيليب سدني (Sir Philip Sidney)، الذي طرح السؤال نفسه («من الشاعر؟») قبل وردزورث بقرنين، فالمسالة أقل تعقيداً، لأن الرومان والإغريق القدماء زودونا بالإجابة: فالرومان، على سبيل المثال، أطلقوا لفظة (Vates) على الشاعر، التي يُفسّرها سيدني «بالعّراف أو المتنبئ أو النبي»، أما الإغريق فاستخدموا كلمة شاعر أو صانع (poet) المشتقّة من الفعل (poiein)؛ أي يصنع (سيدني

2002، ص. 83–84). إن الصعوبة التي واجهها كلٌّ من وردزورث وكوليردج في الإجابة عن السؤال توحي أن السؤال عن ماهية التأليف بالنسبة إليهما مُعقّد في حدِّ ذاته. ويشير هذا السؤال، في واقع الأمر، إلى أزمة في تاريخ الثقافة الأدبية. ونُضيف هنا أن سيدني يهتم قبل كل شيء بما يفعله الشاعر (انظر روز 1993، ص. 130)، بينما يهتم كلٌّ من كوليردج ووردزورث بهوية الشاعر. وسأُوضح في الفصل الثالث، فيما بعد، أن التساؤل عن طبيعة التأليف عند الشعراء الرومانسيين يعّد نقطة تحوّل في تاريخ المؤسسة الأدبية؛ أي أنه يُشير إلى تحوّل واضح في نظرية الشعر والنظرية الأدبية. ومن ثمّ يأخذنا بعيداً عن التركيز على العمل الأدبي نفسه، نحو الشخص الذي يصنع أو يخلق هذا العمل؛ أي نحو الشاعر أو المؤلف كموقع للتحليل والاستكشاف. ويُخبرنا شارلز تايلور (Charles Taylor) أن وردزورث وكوليردج يعكسان تاريخاً طويلاً من التفكير في النشاط الفني، ويُميّزان بذلك ذروة هذا التقليد الذي «يجعلنا نُعجب بالفنان والمبدع أكثر من إعجابنا بأيّ حضارة»، ويُقنعنا ذلك أن الحياة لا تضيع هباءً منثوراً إذا ما كرّسناها للإبداع والأداء الفنيين (تايلور 1989، ص. 22). ولقد زوّدنا هذا التقليد بمعنى «الشخصية الرومانسية الرائعة المُتفرّدة للمؤلف المستقل» كما يصفها روجر شارتيير (Roger Chartier)؛ ذلك المؤلف الذي «تحوي نواياه الرئيسة أو النهائية معنى العمل الفني وتفرض سيرة حياته ذاتها ببداهة جليّة» (شارتيير 1994، ص. 28).

ينصب اهتمام هذا الكتاب على السؤال الذي يطرحه وردزورث ألا وهو: «ماذا نعني بكلمة شاعر؟ ومن هو الشاعر؟». ويُوسّع الكتاب نطاق هذه الكلمة المُشرّفة (الشاعر) كما يفعل وردزروث بشكل فعّال، لتشمل كلّ أولئك المرتبطين بعملية إنتاج النصوص الأدبية؛ أي «المؤلفين» بشكل عام، فيكون السؤال: «ماذا نعني بكلمة المؤلف؟» ويمكننا أيضاً، وعلى غرار ميشيل فوكو (Michel Foucault) أن نسأل «ما المؤلف؟» (فوكو 1979). ويمكن القول أيضاً إن تاريخ النقد الأدبي ينصب منذ الأزل حول مفاهيم تتعلّق بماهية التأليف، كما يُعلّق الباحث شين بيرك (Seán Burke)؛ صاحب نظريات عدّة في هذا المجال فيقول: «ما من نظرية في الأدب أو عن النص الأدبي إلاّ وتوحي بموقف معين» تجاه المؤلف (بيرك 1995، ix). لقد تزايدت المناظرات حول ماهية التأليف في الأدب ونظرياته بشكل خاص خلال القرنين السابقين، وخلال الخمسين سنة الأخيرة تحديداً. ونستطيع أن نقول بشكل عام: إن النظرية الأدبية في حدِّ ذاتها هي مسألة الحقل ذاته التي، تعنى بنظرية المؤلف.

وعلى أي حال، ينقسم النقاش حول ماهية التأليف ببساطة إلى نوعين، كلاهما حيوي بالنسبة لأي نقاش أدبي، ولأي قراءة للنصوص الأدبية، ولأي توضيح لنظرية أدبية. نجد مثلاً، سلسلة من المشاكل المتعلّقة بالتفسير والفهم النقدي والتقييم والنوّايا الأدبية، من ناحية، وتلك هي المشاكل التي تتمحور حول عنوان مقال

كتبه و. ك. ويمسات (W. K. Wimsatt) ومونرو س. بيردزلي (Monroe C. Beardsley) وهو «هرطقة النوايا». ويطرح المقال سؤالاً يتعلّق بالمؤلف إن كان يعني ما يقوله، وإن كان من الضروري أن نهتم بما يُفكرّ به، وما يعنيه في كتاباته بالمقام الأول. ولعلّ مقال رولان بارت (Roland Barthes)، «موت المؤلف» (1967) من أكثر المقالات اللاّفتة للنظر، ومن أكثرها تعبيراً عن المشاعر الرافضة لنوايا المؤلف، ويؤكد المقال بشكل مستفز «أننا نعلم الآن أن النص لا يحتوي على معنى لاهوتي»» واحد» (أي «الرسالة» التي يحملها المؤلف – الإله)، ويعلن كذلك أن لحظة «إبعاد» المؤلف، تفضي إلى أن «الزّعم بالقدرة على تفسير النص [تفسيراً أحادياً]، يُصبح بلا فائدة»، (بارت 1995، ص. 128). ومن ناحية أخرى، هناك مجموعة من القضايا المترابطة تاريخياً، واجتماعياً ومؤسّسياً، تحيط جميعها بماهية التأليف وسلطة المؤلف اللتين يُشير إليهما مقال بارت. وتشمل تلك المجموعة فكرة فوكو عن «وظيفة المؤلف»، وبشكل عام، يمكن أن نسميه «التطبيق العملي» أو «براغماتية» التأليف؛ أي الحدود الاجتماعية والتاريخية والمؤسّسية والاستطرادية المفروضة على التأليف، وكذلك تقاليد المؤلف. وفي هذا السياق، عُني المُنظّرون والمؤرّخون المهتمون بماهية التأليف بتمثيله المتعدّد والمتغيّر في مواقع تاريخيّة محددة، فضلاً عن أنهم، أخذوا بعين الاعتبار تأثير تكنولوجيا النشر، والممارسات والمؤسسات المعنية، وتاريخ قانون حقوق النشر

والرّقابة المفروضة على مفاهيم التأليف. كما قاموا بتحليل طبيعة التأليف المشترك وتأثيره على فهم النصوص الأدبية، ودرسوا أيضاً أهمية الجنوسة والعرق والطبقات الاجتماعية أو كل ما من شأنه أن يحدّد الهوية العرقية مما يخدم تركيبة التأليف ومصدر النص ويساعد على فهمهما. وقام المنظرون والمؤرخون أيضاً بدراسة عميقة للعلاقة بين التأليف والأسئلة المتعلّقة بالتّناص والسرقة الأدبية، والمحاكاة والتزوير، وتمثيل الذات والسيرة الذاتية، وكذلك تلك المتعلِّقة باستخدام المؤلف لاسم مستعار أو حجبه لهويته، أو تلك المرتبطة بالمؤسسة الأدبية بشكل عام.

يبدأ هذا الكتاب بمناقشة أهم مقالين تركا أثرهما على نظرية التأليف في النقد الأدبي في القرن العشرين، وهما مقال «موت المؤلف» لبارت ومقال «ما المؤلف؟» لفوكو (1969). ولقد سيطر هذان المقالان، من أوجه عدة، على النقاش المتعلِّق بالتأليف خلال عقود عديدة منذ بداية نشرهما. ولقد حدّد المقالان على نطاق واسع المصطلحات المستخدمة في المناظرات الأدبية المعنيّة بالموضوع، وبالمثل حازا على المديح الأدبي بسبب إعادة تفسيرهما لمفهوم التأليف بشكل راديكالي، كما تمّ انتقادهما لما زُعم أنه انعدام لترابطهما، ودقتهما واحتوائهما على مفارقات تاريخية. أمّا الفصل الثاني فيبحث في المحاولات الحديثة لفهم السياق الأدبي والثقافي لتطوّر مفهوم التأليف ويعرض لنا كذلك مسحاً مختصراً للقضايا المحيطة بتاريخ التأليف المرتبط

بمؤسسة ما يُطلق عليه «المؤلف في العصر الرومانسي». أما الفصل الثالث فيهتم بالتمثيل المتناقض لفكرة التأليف في العصر الرومانسي، وهي فترة يمكننا أن نقول إنها عملت على مأسسة المفهوم الحديث للمؤلف، وتميّزه بالاستقلالية والأصالة والقدرة على التعبير. ثم يعود الفصل الرابع ليناقش مناظرات نقدية ونظريات أكثر حداثة، ويقترح أن الحركات الأدبية النقدية النظرية الرئيسة في القرن العشرين مثل: النظرية الشكلانية ونظرية النقد الحديث، والنظرية النسوية والنظرية التاريخية الجديدة، جميعها مرتبط بمواضيع متعلقة بماهية التأليف وقضايا مثل قضية نوايا المؤلف وذاتيّته، وإن كانت هذه النظريات تسعى إلى تجنب هذه المواضيع. أما الفصل الخامس، فيناقش التعاون الواضح بين الأدب وصناعة الأفلام، ويتحدّى هذا التعاون مفهوم التأليف كأمرٍ مستقل ينتج داخل فردٍ واحدٍ متميّز. ويخاطب الفصل السادس الخطابات النقدية النظرية الحديثة ليدرس بذلك الطرق التي ترتبط عبرها مسألة التأليف، التي تطغى بشكل عام على النقد والثقافة المعاصرة، عن طريق مؤسسة الأدب ذاتها. وأختم الكتاب بملحق أو ما أسْميته «معجم المؤلف»، الذي يشكل قائمة مصطلحات استخدمها النّقاد للإشارة إلى المؤلفين أو رموزهم، ويمكن أن تساعد هذه القائمة في توضيح استراتيجيات التعريف المعقدة التي أُجبِر النقاد والمنظرون على تطويرها، محاولة منهم إضفاء شيء من النظام إلى حقل نظرية المؤلف.

المؤلف الفاعل

هنالك بالطبع تاريخ للتأليف، فعلى سبيل المثال، يُخبرنا **قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية** أنّ كلمة «مؤلف» مشتقَّة من الفعل اللاّتيني (augere)، ويعني «يُصنع، يُنبِت، يُنشِئ، يؤسس، يزيد»، ولقد تطوّرت الكلمة في العصور الوسطى إلى (auctor)؛ أي مؤلف و(auctoritas)؛ أي مؤلفين، وهما كلمتان تُعبّران عن قدماء الكُتّاب الذين كان يتم استدعاؤهم لضمان صحّة الجدل المطروح. ويُعرّف القاموس ذاته المفهوم الحديث المألوف للمؤلف «كشخص يوضح عبارات مكتوبة، وينظم ويكتُب كذلك بحثاً أو كتاباً» (**قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية**، المؤلف، اسم وصفة) ويتعلّق هذا التعريف بمفهوم أكثر عمومية لشخصٍ «يمنح وجوداً لأي شيء، مثل المخترع، البنّاء، أو المؤسس ... (لكل شيء، للطبيعة، للكون، إلى آخره). وهو الخالق أيضاً، (**قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية**، المؤلف، اسم،1). ويضيف القاموس أيضاً أنّ كِلا المفهومين دخلا اللغة في عصر شوسر (Chaucer)، في نهاية القرن الرابع عشر عبر كلمتي (auctour أو auctor)، اللتين تطوّرتا فيما بعد لتُصبحا (aucthour و author)، وجميعها تعني المؤلف. بالإضافة إلى ذلك، فهذه الألفاظ تُميّز المؤلف «بالسلطة»، بمعنى أن المؤلف شخص «تُشكّل العبارات تحت سلطته، فيصبح مصدر النص، أو سلطةً بحدّ ذاته ومصدراً للمعلومات (اسم، 4)، وهو، أيضاً، شخص يتمتّع «بسلطة على الآخرين، وهو

مُرشِد، وحاكم، وآمِر» (اسم، 5). وأخيراً يُورِد القاموس معنىً عتيقاً للمؤلف، لكنه لا يزال مهماً هو «الشخص القادر على الإنجاب، والأب، والسّلف» (اسم، 2). وسنرى فيما بعد كيف تطوّر مفهوم المؤلف بشكل سريع في القرن الثامن عشر، ويُدلّل **قاموس أكسفورد** على ذلك من خلال إيراد فيضٍ من الكلمات التي دخلت إلى اللغة في ذلك القرن. مثل «تأليفي authorial» (وأصبحت هذه الكلمة جزءاً من اللغة في عام 1796)، و«عملية التأليف authoring» (1742)، و«صنعة التأليف authorism» (وتعبر عن موقع أو شخصية مؤلف كتاب ما، 1761)، و«هوية المؤلف المجهولة أو بلا مؤلف authorless» (1713)، و«كاتب ركيك authorling» (مؤلف ضئيل أو غير مهم، 1771)، و«ملائم للمؤلف authorly» (1784)، و«التأليف أو صنعة الكتابة authorship» («مهنة الكُتّاب، 1710»).

وعلى الرغم من التعقيدات التاريخية وتلك المتعلّقة بمفهوم التأليف وفكرة المؤلف، وعلى الرغم من الاهتمام النقدي الضخم الذي اجتذبته تلك الفكرة، نجد فهماً رئيساً أو حتى ما يبدو لنا الآن فهماً بديهياً للتأليف – أو لمفهوم المؤلف «الحديث»، أو مؤلف ما بعد العصور الوسطى على الأقل –الذي تناقضه بعض المعاني الأخرى الأكثر تعقيداً، وإن كانت بالتأكيد تُوحي تاريخياً بفارقٍ ضئيل لا يُدرك. ويوحي المعنى المطروح في **قاموس أوكسفورد** لكلمة «المؤلف» أن هذا المفهوم البديهي يشمل فكرة فردٍ مسؤول عن أمر ما أو شخص يُنشِىء، أو يكتب، أو يولف

نصاً (أدبياً)، وبالتالي يُعدّ مخترعاً أو منشئاً لكل ما يُوجد في الطبيعة، بجانب الرّب (الإله الأب God, the Father)، ويُعتقد أنّ للمؤلف حقوق ملكية معينة للنص، ويملك أيضاً سلطة معينة على طرق تفسيره. فالمؤلف قادر على التأثير على الآخرين، وغالباً ما يُعتقد أن له سلطة على مسائل تتعلّق بطرح الآراء، لكونه شخصاً موثوقاً ومُطاعاً. وهذا تحديداً ما تعنيه مؤرخة التأليف مارثا وودمانس (Martha Woodmansee) عندما تتحدث عن «الاستخدام الحديث لكلمة المؤلف»، وتعني بذلك «الشخص المسؤول وحده – ومن ثم يستحق الثناء– عن إنتاج عمل أصيل فريد من نوعه (وودمانس 1997 أ، ص. 35). إنّ مفهوم التأليف هذا أي امتلاك المؤلف وتعبيره عن «عُزلة مطلقة» (ديريدا Derrida1978، ص، 226)، قريب جداً من فكرة الشخص العبقري، وهي فكرة أُعيد ابتداعها وإنعاشها في الثقافة الأوروبية في القرن الثامن عشر. وتقول وودمانس أنه بالنسبة لوردزورث وآخرين فإن «العبقري شخص يفعل شيئاً جديداً، لا مثيل له بكلّ ما في الكلمة من معنى» ويُنتج شيئاً لا سابق له، (وودمانس 1994 أ، ص. 39). وبالطبع، فإن سلطة المؤلف على وجه الخصوص تتعلّق باستخدامات النص، أو بمعنى آخر بطريقة تحليله. ويتضمّن مفهوم التأليف «الرومانسي» و«الحديث» افتراضاً ضمنياً أن المؤلف يسيطر على عمله، ويعرف ما يعنيه نصه، وما ينوي أن يعرضه من خلاله، فهو قادر على توسيع أفقه وتعريف تفسيراته. وبهذا المفهوم يضمن المؤلف، في الواقع، معنى

أو معاني النص، لأنه كان واعياً عند كتابته له، وعالِماً بكلماته ومعانيه ونواياه. وتفترض هذه الفكرة أن المؤلف لا يخضع للعوامل التاريخية «الخارجية»، أو للمجتمع أو القانون أو السياسات، التي أصبحنا نُطلق عليها جميعاً، بعد ماركس (Marx)، الإيديولوجية. ولا يخضع المؤلف كذلك للعوامل «الداخلية»؛ أي الدوافع، والرغبات، والحوافز التي أُطلق عليها، بعد فرويد (Freud)، «اللاوعي». ويتحدّى مفهوم التأليف هذا، عدداً من الخطابات الثقافية الحديثة، الأكثر قدرة على التفسير. وتجد فكرة التأليف تلك، التي تعتبر المؤلف شخصاً موثوقاً وصاحب سلطة، تحدّياً ينبع من آراء عدة تعدّ الفرد (وبالتالي المؤلف) تابعاً يفتقر إلى القوة، تسيطر عليه إيديولوجية معينة، ومنقسماً على ذاته بسبب الجانب اللاّواعي من شخصيته، ويخضع أيضاً للّغة، أو يُصبح هو نفسه موضوعاً لهذه اللغة. ويمكننا أن نختم حديثنا هنا بالقول إنّ مسألة الصراع التأليفي الناجم عن تمتّع المؤلف بسلطة ما، أو غياب هذه السلطة وتدهورها وحتى إبادتها، هي سبب رئيس وراء إعجابنا بالنصوص الأدبية. وتحتوي العديد من المناظرات عن المؤلف في النظرية الأدبية الحديثة، على خلاف حول طبيعة الإنسان ومفاهيم مثل ذاتيّة المؤلف، وسلطته على النص، وما يعنيه أن يكون المؤلف إنساناً. إلاّ أن هذه المناظرات في نهاية المطاف، تعكس ما نعنيه عندما نتحدث عن «الأدب»، وما نستجيب له عندما نقرأ قصيدة أو رواية ما، وأخيراً، لماذا نقرأ النصوص الأدبية في نهاية المطاف.

الفصل الأول

«موت» المؤلف

«إن كلّ من يقول بموت المؤلف»، كما يفيد الشاعر الأسترالي لي موراي (Les Murray) «يُفكّر عادة في أن ينبش وينهب خزانة ثياب المؤلف» (مقتبس في كرووفورد Crawford، 2001، ص. 15). توفي رولان بارت (Roland Barthes) عام 1980؛ أي بعد ثلاث عشرة سنة من إعلانه لموت المؤلف في مقالته «موت المؤلف» (1967)، ومنذ ذلك الحين وخزانة تلك المقالة تُنبش وتُنهب. يمكننا هنا في الواقع، أن نجادل – بتعزيز استعارة موراي أو تشويهها – أنّ هذا المؤلف؛ رولان بارت، الحاكم في إمبراطورية الإشارات (empire of signs)، كان إمبراطوراً مُتجرّداً من ملابسه، ولا سيما أن مقاله قد أثار نقاشاً مطّولاً عن ماهية التأليف في العقود التي تلت نشره. لقد دفع إعلان بارت هذا، بقضية المؤلف إلى مقدمة النقد والنظرية الأدبية. وبطريقة ما، ترك مقاله أثراً يناقض نواياه الواضحة، مما يبدو تأكيداً معاكساً لما طرحه بارت.

لقد عد مقال بارت الكلمة الأخيرة التي تُقال عن المؤلف في العقود التي تلت نشره (1967)[1]. وغالباً ما فُهم مقاله بلغة النقد

---

(1) إنّ الاعتقاد أن مقال بارت ظهر للمرة الأولى عام 1968، هو في الواقع خطأ شائع. ولعّل المقال يُقدّم كذلك، كنوع من المغالاة اللغوية، في الطبعة الفرنسية لأعمال بارت (بارت:

النظرية، كآخر الطقوس التي تُؤدى فوق جثة فكرة المؤلف، ولم يتجاوز هذا الفهم «التطرّف الصارم»، كما يُسميه مايكل نورث (Michael North)، الذي يُوحي به عنوان المقال (نورث، 2001، ص. 1377). إن العدوان الجدلي الذي تتضّمنه العبارة يُحفّز شعوراً بأنّ بارت أصدر تهديداً بقتل المؤلف، أو أنه حقاً كان متورّطاً بمحاولة اغتياله. فلطالما فُهم عنوان بارت مجازياً بمعنى أنه يرمز إلى مشروع التدمير المعروف «بالنظرية التفكيكية» التي تشتمل، في هذا السياق، على تشكك راديكالي تجاه ترابط أفكار المؤلف ومعانيه ونواياه، أو حتى امتلاك المؤلف لهذه الأفكار وتلك المعاني والنوايا، التي غالباً ما تم تفسيرها كتأكيد على «موت المؤلف». ولطالما عدت نقاط ضعف في مقال بارت، وتحديداً توجه المقال نحو التعميم الذي لا أساس له، وتجاهله للدّقة الأكاديمية التي يسعى إليها العالِم، وطريقته التي تعاكس التاريخ، كنقاط ضعف تزعزع مشروع «النظرية التفكيكية» ذاتها.

نجد معنى مباشراً منطقياً يبدو من خلاله إعلان بارت «موت

1993–1995، الجزء الثاني، ص. 491–495). قُدِّم مقال بارت، على الرغم من ذلك، في حلقة دراسية عام 1967، ونُشِر لأول مرة باللغة الإنجليزية في الفترة ما بين خريف وشتاء عام 1967 في الولايات المتحدة في مجلة أسبن (Aspen Mafazine، الجزء 5–6). ثم نُشر تِباعاً بالفرنسية في مانتيه Mantéia، 4:5 (1968)، ثم جُمع بالإنجليزية في الصورة، الموسيقى، النص (Image, Music, Text) 1977، وبالفرنسية في همس اللّغة (Le Bruissement de la Langue) 1984. المقال الآن متوفّر على نطاق واسع إذ إنه أُعيد طبعه باللغة الإنجليزية مرارا وتكرارا ضمن مُقتطفات أدبية مُختارة مثل تلك التي جمعها كو (Caughie) 1981، ورايس وواف (Rice and Waugh) 1997، وبيرك (Burke) 1995، وليتش (Leitch) 2001، وإيرون (Irwin) 2002، وفينكلشتين وماكليري (Finkelstein and McCleery) 2002.

المؤلف» لا خلاف فيه نسبياً. وأحد أوجه الاختلاف الرئيسة بين الكلام والكتابة يكمن في أنّ الكتابة، على النقيض من الكلام، تبقى، بمعنى أنها تدوم بعد أن يغادر الكاتب، وهذا هو الاختلاف نفسه الذي تحدّث عنه أفلاطون (Plato) في كتابه فيدروس (Phaedrus)[1] في القرن الرابع ق.م. الذي اشتهر مرة أخرى عندما نشر جاك ديريدا كتابه **في النّحويّة**، في السنة نفسها التي نشر فيها بارت مقاله، الذي يتحدّث عنه مؤرخ الكتابة التقليدي دايڤيد أولسون (David Olson) (انظر أفلاطون 2001، ديريدا 1976، أولسون 1994،xv). بلغة أخرى، فالكتابة، على عكس الكلام، يُمكن قراءتها حتى بعد غياب المؤلف، حتّى وإن كان غيابه راديكاليا؛ أي إن كان ميتاً. يمكنك مثلاً أن تقرأ هذه الجملة الآن، في «حاضر» زمن القراءة، سواء أكنتُ أنا على قيد الحياة أو لم أكن. الكتابة تعمل، من حيث المبدأ، بالطريقة نفسها في كلا الحالتين: فاحتمال غياب الكاتب، بما في ذلك موته، هو أمر أساسي في بنية الكتابة. وعلى النقيض من ذلك - على الأقل حتى قام توماس أديسون (Thomas Edison) باختراع الفونوغراف عام 1877 - فالكلام يتطلّب وجود المتكلّم بالضرورة. ولم يُحدِث اختراع أديسون سوى اختلاف بسيط في هذا المبدأ، لأن الفونوغراف والغرامافون ومُسجّل الصوت الرّقمي، جميعها، في

(1) فيدروس (Phaedrus) كاتب روماني من القرن الأول ق.م.، اشتهر بترجمته لبعض القصص الأسطورية التي كتبها إيسوب (Aesop). (المترجم)

الواقع، أدوات كتابة (فالمقطعان «graph–» و«-gramo» يعنيان شيئاً مكتوباً) أكثر من كونهما أداتين لإذاعة الكلام. إذن، فتأكيد «موت المؤلف» عند هذا المستوى من النقاش، لا يمنحنا أكثر من إدراك ملائم لطبيعة القراءة واختلافها عن الكلام.

لكنّ نتائج هذا الإدراك لغياب المؤلف من حيث المبدأ، وفقاً لبارت، تنتشر على نطاق واسع، ونجد الكثير منها على المحك في مقاله، ولاسيما إعلانه عن مفهوم النّصية الراديكالية (Radical Textuality) وعن قدرة النص على الوجود مُستقلاً عن مؤلفه. يُثير بارت أسئلة أساسية عن التحليل و«التقييم» الأدبيين، فنجده مثلاً يستجوب طبيعة الكلام الأدبي والأحكام النقدية الأدبية. فهو يحاول أن يُعيد –بالفعل– تشكيل فهمنا لكيفية عمل النصوص، مقوضاً معتقداتنا الراسخة المتعلّقة بأولوية الإنسان وأهمية الفرد وشخصيته وتجربته الذاتية، كما يتحدى بارت المفاهيم التقليدية الخاصة بالسيرة الذاتية والغيرية، وتلك المرتبطة بمؤسسة الأدب وطبيعة العمل الأدبي. وسأحاول في هذا الفصل أن أُفسّر أهمية مقال بارت قبل أن أُباشر الحديث عن ميشيل فوكو، واستجابته للموضوع نفسه، التي تركت بصماتها، وأوضحت تطوّر موقفه في مقاله «ما المؤلف؟»؛ المقال الذي أعاد الحديث، في إطار النظريات الأدبية، عن موضوع ماهية التأليف، ومن ثم، أخضع هذا الموضوع لمسائل أخرى تتعلّق بالتاريخ. لقد زوّدنا مقالا بارت وفوكو بالعبارات التي ساهمت في تأسيس الكثير

من الأعمال النقدية النظرية عن المؤلف، التي ظهرت لاحقاً، فما زلنا، وبعد مُضِي أربعين عاماً، عالقين في جدل حول مُعضلة التأليف التي أثارت كلاً من بارت وفوكو في أواخر الستينيات.

من يتحدّث؟

لتدعيم أفكار بارت عن الموت، يجد المرء من الملائم ألاّ يتحدّث عن عنوان مقاله فقط أو حتى عن مقالٍ واحدٍ بعينه وإنما عن ثلاث مقالات متداخلة على الأقل، نشرها في الفترة الواقعة ما بين نهاية الستينيات وبداية السبعينيات - وهي: «موت المؤلف»، «ومن العمل إلى النص» (1971)، و«نظرية النص» (1973) - وكذلك لا بدَّ من الحديث عن كُتبه المعروفة والتي تشمل س/ز (1970) **ولذة النص** (1973). ويحتاج المرء كذلك أن يتعرّف إلى السياق الثقافي الفكري العريض لهذه الأعمال، وعلى النّصيّة والسياسات التي تعكسها. ومحاولةً منه التأكيد على التّناص، الذي بموجبه يصبح النص مجرد «نسيج ... من الاقتباسات» المأخوذة من نصوص أخرى عديدة (بارت، 1981، ص. 39) وعلى المعنى اللامركزي الجديد لمفهوم ذاتيّة المؤلف ومفهوم النّصية، يقول بارت في نهاية مقاله «من العمل إلى النص»: إنّ ما يقوم به يُعّد «من جوانب عدّة، مجرّد تلخيص لكل ما يتطوّر من حوله» (بارت، 1979، ص. 81). ومن هذا المنطلق، يشمل فهمنا لمقال بارت، «موت المؤلف»، إدراك النقد الفلسفي

الإيديولوجي الرئيسي لمفهومي الحرّية والإنسانية في منتصف القرن. وعلى العموم، سأحاول أن أركّز بشدّة في نقاشي هذا على أكثر عبارات بارت شهرة وإثارة للجدل، وهي عبارة «موت المؤلف».

يبدأ بارت مقاله بطلب يُوجّهه إلى قُرائه بأن يتمعّنوا في جُملة من قصة بلزاك (Blazac) القصيرة؛ سارازين، التي تُصبح بعينها موضوع كتابه التالي س/ز، وتعكس هذه الجملة تأملاً استثنائياً «للشيفرات» المختلفة لقصة بلزاك. تحتوي الجملة على وصفٍ لبطل القصة، وهو رجل مخصيّ يتنكّر في هيئة امرأة: «لقد بدا كامرأة، بمخاوفها المُفاجئة، ونزواتها اللاّعقلانية، وقلقها الفطري، وجرأتها المتهوّرة، واهتياجها، وأحاسيسها العذبة المرهفة» (بارت، 1995، ص.125) ويتساءل بارت: «من الذي يتحدّث؟» ويُجيب أننا لا يمكن أن نعرف مطلقاً من هو المُتحدث. ويقترح أيضاً أنّ المتحدث قد يكون المخصيّ ذاته، أو بلزاك الشخص، أو بلزاك المؤلف مُعلناً عن بعض من أفكاره «الأدبية» من خلال «حكمة كونية»، أو عبر فكرة شخص تقترحها «السيكولوجية الرومانسية». ويجادل بارت مؤكداً أنّه لا يمكننا أن نعرف المتحدث أبداً، لأن الكتابة تشتمل على «تدميرٍ لكلّ صوت، ولكلّ مصدر» (ص. 125). ويُوافق بارت، ستيفن ملارميه (Stèphen Mallarmè) في إعلانه أن العمل الأدبي أو «العمل النظري»، أنه يعكس «فناء صوت الشاعر» (مقتبس من قبل نيسبت (Nesbit)، 1987، ص. 230). إنّ جملة بارت المُدويّة، التي يفتتح

بها مقاله، «موت المؤلف»، تُبطل صوت المؤلف، وتلغيه كأصلٍ أو كمصدر، أو كتعبير عن الهوية والوحدة، أو كما يُسميه فوكو، «مبدأ وحدةٍ معينةٍ في الكتابة» (فوكو، 1979، ص. 151). ويُعلن بارت: «إنها اللغة التي تتحدّث وليس المؤلف» (بارت، 1995، ص. 126)

نجد في الواقع، طرقاً أخرى، أكثر تقليديةً، يُمكن من خلالها تفسير جملة بلزاك وتحديد أصولها. فيمكن قراءتها، على سبيل المثال، داخل إطار تقليدي يُوزّع المهام بين الرّاوي وما يُسميه وين بوث (Wayne Booth) «المؤلف الضِّمني» (وهو صورة أو فكرة تُعبّر عن المؤلف ويُوحي بها النص، وهذه طريقة تقليدية للحديث عن المؤلف الذي يتجنب تجاوز النص إلى العوامل التاريخية التي تكمن من ورائه). ويمكننا أيضاً أن ندرس الطّرق التي من خلالها يستغل بلزاك الأسلوب الواقعي الشائع في القرن التاسع عشر، المعروف «بالخطاب الحر اللاّمباشر»، الذي يتحدّث من خلاله الرّاوي ذو المعرفة اللاّمحدودة – بطريقة تُشبه التّكلم من خلال البطن – عبر كلمات تنطق بها الشخصيات أو من خلال منظور تلك الشخصيات، مما يجعل من المستحيل تحديد موقع الرّاوي أو المؤلف أو الشخصية، بدقّة. إلاّ أن هذه الاستراتيجيات المُتبعة لتفسير المصدر أو «الصوت» الذي ينطق بجملة بلزاك تعتمد في نهاية المطاف على بلزاك كفكرة في حدِّ ذاته، وعلى سيطرة المؤلف، وعلى فكرةٍ مفادها أن النص تُنظّمه وتُوجّهه ذاتية مترابطة، مفردة، فريدة من نوعها، وهي عقليّة

بلزاك؛ صاحب المقام الرّفيع ووعيه. وعلى النقيض من بلزاك، يعتقد بارت أنّ الكتابة تدمّر بشكل راديكالي شعورنا بوجود صوت ثابت وأصل راسخٍ للكلام أو اللّغة. ويُضيف كذلك أنّ افتقار صوت النص ومصدره للثبات والتوكيد، يرتبط في رواية بلزاك بالاختفاء الرّاديكالي، أو حتى بعدم ظهور المؤلف في النص. ويستغل بارت جملة بلزاك ليطرح جدلاً يؤكد فيه أنّ الكتابة، في أساس الأمر، لا أصل لها. ومن ثمّ، يسعى بارت إلى تجريد المؤلف، الذي طالما عُدَّ مصدر النص ومنبعاً للمعرفة والمعنى، من سلطته، ودفعه نحو نظام اللغة والشيفرات النّصية التي تُنتج الآثار (الشيفرات) الموحية بالمعنى. إذن، فاللغة هي التي تتحدّث وليس المؤلف، بالنسبة إلى بارت.

نظرية الشعر الثورية

يُمثّل مقال بارت نقداً ثورياً للمفاهيم التقليدية عن التأليف وتحليل المعنى، وهو ما عد جزءاً من «الثورة الحقيقية» التي شنَّتها نظريات البنيوية، وما بعد-البنيوية، والتفكيكيّة (كوتيريير Couturier، 1995، ص. 13). ولقد كان مقال بارت أيضاً جزءاً لا يتجزأ من نقدٍ عامٍ لمفهوم السلطة ذاته. «لايتعلّق الأمر بتدمير إيديولوجية التأليف فحسب، وإنما بتدمير إيديولوجية سلطة المؤلف بجميع أشكالها أيضاً»، وهذا في الواقع، ما يضع الأمور على المحك (موريارتي (Moriarty)، 1991، ص. 101). لقد نُشر هذا المقال أول مرة في

المجلّة الأمريكية أسبن، التي تُعدّ مجلة رائدة، تجريبية في أساسها، محطّمة للمفاهيم القديمة، التي تضمّنت على محتوى أشبه بصندوق داخله ثمان وعشرون قطعة فنّية، حَوت أفلاماً، وسجلاّت، ورسومات بيانية، وقطعاً من الكرتون المُقوىّ، ونصوصاً تقليدية أيضاً. وكُرّس موضوع المجلة لستيفان ملارميه (Stèphen Mallarmè)، وتضمّنت أعمال كل من مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp)، وآلان روب غرييه (Alain Robbe-Grillet)، وميشيل بوتور (Michel Butor)، وميرس كننغهام (Merce Cunningham)، وصاموئيل بيكيت (Samuel Beckett)، وجون كيج (John Cage). هدفت مجموعة الأعمال بأكملها، ومقال بارت على وجه الخصوص، إلى مواجهة، بل وتدمير الطرق التقليدية للتفكير والدراسة والتنظير للأدب والفن، خاصة ما يتعلّق بمفهومين متناقضين هما الفن «الرفيع» والقيم الثقافية الدُّنيا (انظر نيسبت، 1987، ص. 240–244، بيرك، 1998، ص. 211، نورث، 2001، ص.1378). لقد كُتِب مقال بارت ضمن سياق نظريات عدّة مثل الماركسية، والتحليل النفسي، والبنيوية وما بعد–البنيوية، لإحداث تحوّل بإعادة تشكيل النظريات الفلسفية واللغوية والأنثروبولوجيا والدّراسات الأدبية والثقافية التي شكّلت جزءاً من الثقافة الفكرية الفرنسية أواخر الستينيات، وإن كان المقال قد كُتِب في عام 1967 وليس في «مايو، 1968؛ أي في ذروة

الانتفاضة ضد مؤسسات سياسية ودينية وفكرية مختلفة[1]» (ليتش 2001، ص 1458) كما كان يُعتقد وأحياناً يُؤكَّد، فمن السهل علينا أن ندرك العلاقة السابقة بين مقال بارت والنظريات السابقة، إنه حقاً ثورة تُربك العقل.

لقد سعى بارت إلى تحدّي وزعزعة وتقويض ما عدّه رمزاً مُستبداً مسيطراً متسلطاً للمؤلف، أو «إله النقد البالي» كما يصفه بارت في كتابه س/ز (بارت، 1974، ص. 211). أراد بارت، في حقيقة الأمر، أن يُقوّض بنية السلطة التي يتضمنها الترويج لفكرة المؤلف، والوصف التقليدي لمفهوم التأليف، والنّصية والمؤسسة الأدبية. ففكرة المؤلف، وفق بارت، تعكس «استبداداً» يتطلّب مذهباً شبه – لاهوتي لقراءة النص وتحليله، إذ يُعتقد أن المؤلف يضمن تقديم معنىً وحيد وثابت ومُعرّف للنص، إنه ذلك «المؤلف – الإله» الذي يبدو مثل إله يُوجّه النص. فعنوان المقال، وفيه إشارة إلى إعلان فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) في أواخر القرن التاسع عشر «لموت الإله»، يربط التأليف بفكرة التوحيد. ونجد بارت يعلن لوهلة: «أن تمنح النص مؤلفاً، يعني أن تفرض حدودا على النص، أو أن تزوده بمعنى نهائي؛ أي أن تُغلق الكتابة» (بارت، 1995، ص. 128–129).

---

(1) في هذه الانتفاضة (antiestablishment uprising) أَضْرَبَ عدد هائل من الطلاب والأساتذة الجامعيون في جامعة باريس احتجاجاً على اقتحام الشرطة لجامعة السوربون. ثم وصل الإضراب إلى المصانع حيث تضامن قرابة مليون عامل مع الطلبة المضربين، فاحتلّوا المصانع التي يعملون بها، ومن هذه اللحظة بدأت ثورة اجتماعية. (المترجم)

ويشمل المفهوم التقليدي للتأليف، كما يقول بارت في س/ز، الفكرة القائلة بأن «المؤلف إله»؛ «نجد مصدره» داخل معنى النص. ومن ثم، فالناقد حَسب هذا المنطق يتصرّف مثل قِسّ، مهمته «تفسير النص المقدس لذلك الإله» (بارت، 1974، ص. 174).

إن فكرة المؤلف التي يهاجمها بارت تتضمن استراتيجية معينة للقراءة، ومفهوماً محدّداً مفاده أنّ النص ينشأ كجزءٍ من ذاتية المؤلف، ومن ثمّ فالنص مُعرَّف ومحدّدٌ بذاتية المؤلف وعقله ووعيه ونواياه وسيكولوجيته وحياته كشخص. فالمؤلف، حَسب هذا التصور، لا «يملك» النص فقط، وإنما يضمن ويُنشئ معانيه وتفسيراته. ويستلزم هذا الفهم لفكرة التأليف دوراً صارماً محدّداً للنّاقد. فالناقد في الحال، وفي أساس الأمر، مُحدَّد ومُقيّد، لكنه في الوقت نفسه، الحَكَم الذي يُقرر التفسير الملائم للنص ويقرر معناه أيضاً. بلغة أخرى، يمكننا القول إنّ الناقد مُقيّد بنوايا المؤلف وأفكاره ووعيه من ناحية؛ أي أن المؤلف يملك سلطة أشبه بسلطة إله أو سلطة مطلقة أو سلطة المعرفة اللاّمحدودة، التي يمارسها على معاني النص. فالمعنى «أُحادي»، محدّد بمفهوم يُجيزه المؤلف. من ناحية أخرى، يرى بارت هذا القيد الواضح كاستراتيجية لمنح وتعظيم السلطة النقدية للناقد، ذلك أنه يصبح الآن القاضي الحقيقي الذي يحكم على معنى النص، وهو الوصيّ على نوايا المؤلف. فمهمة الناقد تحديد هوية المؤلف، أو، كما يقول بارت، «تعريف رواسب مجتمعه، وتاريخه، وعقليته، والحرية التي ينعم

بها». وعندما يتمكن الناقد من تحقيق ذلك، فإن النص يتفق حينها مع تفسيرات الناقد، ليصبح «النصر حليف الناقد» (ص. 129).

يتمكّن بارت من طرح الفكرة القائلة إن القُرّاء يمكن أن يتحرّروا من السيطرة المستبدة للمؤلف، ووعيه ووصايته النقدية، من خلال إعادة وصف مفهوم المؤلف «الحديث»، «ككاتب للنص» (Scriptor)، ومن خلال جعل النص، وليس المؤلف، هو المصدر، فالمؤلفون، كما يقول ك. ك. روثفن (K.K. Ruthven)، «أشخاص شرعيون ومهمّون وجدوا قبل النصوص التي أنتجوها، كما أنهم يعاصرونها أيضاً»، أما «كاتبو النص»، «فيشاطرون النصوص التي أنتجتهم، حدوداً مشتركة» (روثفن، 2001، ص. 112). فبدلاً من الحديث عن وعيٍ مسيطرٍ، يُعدّ كاتب النص أحد عوامل اللغة. وإذا ما استخدمنا هذا المصطلح، فإن تركيز المُنظرين يتحول من محاولة فهم نوايا المؤلف، أو كيفية تأثير حياته وفكره ووعيه على النص، وكيفية تحديد معناه، إلى تفكيرٍ معينٍ بالنّصية، أو النص ذاته الذي ليس له مصدر. وهُنا يُفهم النص كموقع «لتعدّد المعنى (Plurality of Meaning)» و«التعدّدية اللاّمُختزلة (Irreducible Plurality)» (بارت، 1979، ص. 76). فالنص الحديث كما يراه بارت «حيّز متعدّد الأبعاد، تمتزج وتتصادم في داخله تشكيلة من المعاني غير الأصيلة». إذن، لا يُعد النص وثيقة ذات مصدر محدّد وتفسير واحد بعينه، بل يتكوّن النص من «نسيج من الاقتباسات المشتقّة من عدد هائل لمراكز الثقافة» (بارت، 1995، ص. 128).

فالنص عند بارت تناصيّ بكل ما تحمله الكلمة من معنى. إلاّ أنّ هذه الفكرة تحوي مفهوماً جديداً عن التّناص، الذي يتجاوز أصداء معينة محدّدة، وإشارات ضمنية أو مراجع بعينها. فالتّناص عند بارت، راديكالي الطابع، لا أصل ولا مصدر له. ويُعلّق بارت في مقاله «نظرية النص» حيث يقدّم خلاصة مهمة ويُعيد شرح مقاله «موت المؤلف»، فيقول إنّ النص «نسيج جديد من استشهادات سابقة» (بارت، 1981، ص. 39). لكن هذه «الاستشهادات (Citations)» التي يتكون منها النص، هي في الواقع «معادلات مجهولة الهوية، يندر تحديد أصلها»، وهي أيضاً «اقتباسات أوتوماتيكية غير موجهة، تُعطى دون حصرها داخل علامات تنصيص» (ص. 39). إن عملية الاستشهاد التناصية تلك، «مجهولة الهوية ويتعذّر استرجاعها» (بارت، 1979، ص. 72). أما نموذج النّصية هذا؛ أي النّصية كشكل من أشكال التّناص، فيحذف السلطة المركزية المسيطرة لوعي المؤلف. ويُستبدل المؤلف بنظام لغوي لا مركزي؛ أي اللغة كآلة، «كحوار، ومحاكاة، ونقاش ... وتعدّدية» (بارت، 1995، ص. 129).

استبداد المؤلف

يُفهم مقال بارت عادة كتوضيح لموقف فلسفي عام أو موقف أدبي – نظري، إلاّ أنه يشمل أيضاً تفكيراً معيناً – يُشار إليه بشكل مختصر – بالتاريخ الأدبي وتاريخيّة التأليف. يحوي المقال، في المقام

الأول، الاقتراح بأن فكرة المؤلف هي في الواقع فكرة تاريخية، وأن المؤلف رمز تاريخي، كانت له أيام مجيدة إلاّ أنه الآن متوفّى. لكن المقال يُشير أيضاً إلى زعمٍ يتعلّق بابتداع فكرة التأليف في نقطة محدّدة من التاريخ الثقافي للغرب وأوروبا. إنها تاريخية التأليف؛ تلك التي يطورها ميشيل فوكو (Foucault) على أكمل وجه في مقاله «ما هو المؤلف؟»، التي سنقوم بدراستها بالتفصيل في الفصل الثاني. يعتقد بارت أنّ المؤلف «رمز حديث» بدأ ظهوره في العصور الوسطى، ثم صاحب «الإمبريالية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الشخصي بعصر الإصلاح[1]»، كما أنه مرتبط «بالإيديولوجية» العامة للرأسمالية (بارت، 1995، ص. 125–126). وبما أن الرأسمالية تجد أسسها الفكرية والإيديولوجية في تحقيق الذات واستقلالها اللذين يُعدّان جزءاً من المفهوم الإنساني للفرد، فإنّ نَسْب المعنى للمؤلف يمكن رؤيته كجزء من الامتياز التاريخي العريض الذي تتمتع به الذّاتية (ذاتية المؤلف). وكما يُعلن المُنظّر الماركسي بيير ماشيري (Pierre Macherey) بثقة، في كتابه **نظرية الإنتاج الأدبي** (1966) قائلاً: «إنّ الاعتقاد بأن الكاتب أو الفنان خالق، ينتمي إلى الإيديولوجية الإنسانوية» (ماشيري، 1995، ص. 230). ويجادل بارت أن النظرية الجمالية «الحديثة»، التي تطورت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية

---

(1) عصر الإصلاح (The Reformation) الديني أو البروتستانتي في القرن السادس عشر. (المترجم)

القرن العشرين، تعرض نموذجاً للنص الذي يقاوم إصرار الرأسمالية على الفردية وعلى «استبداد» المؤلف أيضاً، ويُعطي، ما يُسميه شين بيرك (Seán Burke) النّسب «المغلوط بشكل ملموس» (بيرك، 1998، ص. 8) المثل على ذلك، عبر أعمال ستيڤان مالارميه (الذي تعتمد نظريته الشعرية على قمع المؤلف لمصلحة الكتابة ذاتها)، وأعمال بول ڤاليري (Paul Valèry) («الذي لم يتوقف عن التشكيك بالمؤلف والاستهزاء به»)، وأعمال مارسيل بروست (Marcel Proust) (الذي تسعى روايته الضخمة، وهي تُعدّ سيرة ذاتية تعكس الجوانب النفسية، إلى «جعل العلاقة بين الكاتب وشخصياته، علاقة مبهمة») (بارت، 1995، ص. 126). ينقسم مقال بارت في واقع الأمر بين تفكيره الذي يعكس رغبته الشديدة في احتمالية تخطّي هذه الإيديولوجية، بمعنى أن تحلّ نصيّة الكتابة التي أنتجها الرُّواد محلّ الصورة المستبدة للمؤلف، وفزعه الواضح من أن هذا ليس هو واقع الحال، إذ إنّ الجماليّة الحديثة تظلّ مهمّشة، نوعاً ما، في الثقافة المعاصرة (انظر لامارك، 2002، ص. 83).

وهكذا، يُفهم إعلان بارت بموت المؤلف كوصف لحدث تاريخيّ، ولحظة تاريخية، وفي الوقت نفسه، يُثير مقاله جدلا عنيفاً ضد تفضيل النظريات الحديثة للفرد وضدّ هيبة «الإنسان الفرد» (بارت، 1995، ص. 126). فالمقال إذن ينطوي على معنى مزدوج. فبينما يؤكد عنوانه وهجومه الجدلي، وفاة المؤلف، وأن فكرة المؤلف تلك أصبحت

عتيقة الطّراز، لأن النص يأخذ مكانه، فإن بارت يُوضح في الوقت نفسه أنّ المؤلف لا يزال يسيطر على النص، ويتحكمّ «باستبدادٍ» في مُخيّلة القُراء:

لا يزال المؤلف يحكم في تاريخ الأدب، وتراجم الكُتّاب، وفي المقابلات، والمجلاّت، كما هي الحال في وعي الكُتّاب الذين يتوقون دوماً إلى توحيد شخصياتهم وأعمالهم في مذكّراتهم وسيرهم الذّاتية. فصورة الأدب في الثقافة التقليدية تتمركز بشكل مُستبد حول المؤلف وشخصيته وحياته وذوقه وعواطفه، بينما لا يزال النقد، في معظمه، يتكون من آراء مثل تلك القائلة إنّ عمل بودلير (Baudelaire) المؤلف يعكس إخفاق بودلير الإنسان، وعمل ڤان كوغ (Van Cogh) يعكس جنونه، أمّا عمل تشايكوڤسكي (Tchaikovsky) فيعكس رذيلته. نحن نبحث دوماً عن تفسير للنص داخل الرجل أو المرأة اللذين أنتجاه، وكأن معنى النص، في نهاية المطاف، وعبر صورة مجازية شفافة نوعاً ما، يكمن في صوت فردٍ واحد، هو المؤلف الذي «نميل إلى تصديقه» دوماً.

إنّ إعلان بارت وفاة المؤلف لا يعدّ مجرّد وصف لما حدث، بل إنه يوحي بجدلٍ حول ما يجب أن يحدث. يهتم بارت باستكشاف تطور أدبي تاريخي، وتغير تاريخي في مفهوم فكرة التأليف وطريقة تمثيلها، و«اختفائها» في عمل عدد من

المحدثين أو الرّواد الذين ترفض أعمالهم السيطرة «الرأسمالية» للإيديولوجية البرجوازية الإنساوية، التي تجعل من المؤلف مركز اهتمام القارئ. ويجادل بارت أيضاً أنّ هؤلاء الكُتّاب يكشفون النّقاب عما يجب فهمه كحقيقة التأليف؛ أي أنهم يتحدّثون عن المؤلف وكأنما شكّلته النّصية ذاتها، بحيث يُصبح أحد الآثار الناتجة عن النص.

مولد القارئ

إنّ لامركزية التأليف التي يتحدّث عنها بارت، ونموذجه الذي يصف غياب المؤلف أو فناءه أو حتى موته، كلاهما يعتمد على مركز معيّن. ففي إحدى أكثر النقاط إثارة للجدل والخلاف، يُنهي بارت مقاله «موت المؤلف» بقوله: «لا تكمن وحدة النص في مصدره بل في وجهته.» وتُوحي هذه الجملة بأن بارت يستبدل ذاتية المؤلف المسيطرة أو المُقيّدة بذاتية القارئ المسيطرة أو المُقيّدة - وإن كان القارئ مجهول الهوية، أو «ببساطة ذلك الشخص الذي يحاول أن يربط في حقل واحد كلّ الآثار الدّالة على المعنى التي يتكوّن منها النص» (ص. 129). ولذلك ينتهي المقال بتصريح آخر مؤثر جداً ولا يمكن نسيانه إلاّ أنه غامض ومشكوك فيه بشدّة، حين يقول: «إنّ مولد القارئ يكون رهناً بموت المؤلف» (ص. 130). إنّ تقويض بارت لمفهوم التأليف بشكل راديكالي، ومشروع التّحرّر النّصي

الذي يعرضه، يتعرضان في نهاية مقاله إلى محيط أكثر صرامة، وذاتية معينة، عندما يُستبدل نموذج الوحدة والأساس الذي يتمركز حول المؤلف بنموذج آخر يتمحور حول القارئ. ولعلّ الأهم مما سبق، أن دعوة بارت لهذه الثورة المسلحة، إن جاز القول، في كلٍّ من الأدب والنقد، تحوي بداخلها ما يناقضها، أو ما يُرجعُنا إلى نقطة البداية. وبما أنّ القراءة في ذاتها يمكن أن تحتوي، حتىّ حسب وصف بارت، على تكوين «وحدة» قد تكون مجرّد (رغبةٍ في وجود) المؤلف، يمكننا إذن أن نُلخص شعار بارت الشهير بقولنا إنّ «مولد القارئ يكون رهناً بموت المؤلف» الذي، على الرغم من ذلك، يستمر ليعيش في حياة (ورغبات، ومخيّلة) القارئ. ويبدو أنّ بارت، من خلال تأكيده على رغبات القارئ التّأليفية، وبعد إعلانه عن وفاة المؤلف، لا يتوقف مطلقاً عن التأمل في حياة المؤلف، سواء كان من خلال السِّير الذاتية مثل كتاب **رولان بارت بقلم رولان بارت** (1975)، و**خطابُ عاشقٍ** (1977)، و**كاميرا لوسيدا** (1980)، أو من خلال تعليقاته في **سيد، فورير، لُيولا** (1971)، حيث يقول: «تشمل متعة النص أيضاً العودة السليمة للمؤلف» على الرغم من أن المؤلف الآن «لا يتمتع بالوحدة»، وهو أيضاً «مجرد جمع من (المفاتن) وموقع لعددٍ طفيف من التفاصيل» (بارت، 1977 أ، ص. 8–9). ويُعلّق بارت في **لذة النص** قائلاً إنه على الرغم من أن المؤلف «كمؤسسة» قد توفيّ، وخسر «مكانته المدنيّه» و«شخصه الذي يعكس سيرة حياته»، و«أبوّته» المسيطرة على عمله،

إلاّ «أنني أرغب دوماً في وجود المؤلف في النص، فأنا أحتاج إليه كرمز ... كما يحتاجني (كقارئ)» (بارت، 1975، ص. 27).

هل من المهم أن نعرف من يتحدّث في النص؟

كما رأينا سابقاً، يبدأ بارت مقاله المنشور في عام 1967 بالاستفسار عن مصدر الصوت في قصة بلزاك، حيث يقول: «من يتحدّث إذن؟» ويعكس ميشيل فوكو السؤال في بداية مقاله المنشور في عام 1969 حين يتساءل: «من يتحدّث إذن؟» ثم يتابع بسؤال آخر لا يصدر في الواقع عن فوكو أو عن بارت، بل ينتج داخل نص كتبه صاموئيل بيكيت (Samuel Beckett). إذ يقتبس فوكو السؤال التالي من كتاب بيكيت **نصوص بلا هدف**: «هل من المهم أن نعرف من يتحدث في النص؟» يتساءل أحدهم، «هل من المهم أن نعرف من يتحدث في النص؟» (فوكو، 1979، ص. 141). بينما يتساءل بارت عن هوية المتحدّث، ويُجيب أنّ ليس ثمة أحد يتحدث داخل النص، أو أن الكتابة تنتج داخل النّصيّة المتناثرة اللاّمحدودة، يُؤكّد فوكو أهمية السؤال ذاته. وتكون الإجابة عن السؤال «من يتحدّث في النص؟»، بسؤال آخر هو: «هل من المهم أن نعرف من يتحدّث في النص؟»، فإجابة فوكو في الواقع تُشير إلى أنّه من المهم جداً أن نعرف هوية المتحدّث أو هوية من نعتقد أنه يتحدّث في النص، ويتكوّن جُلُّ مقاله من محاولات لاكتشاف نتائج هذا الأمر. وفي الوقت نفسه، وعلى غرار بارت،

يشمل مقاله ميلاً شديداً نحو مستقبل تكون فيه استجابتنا إلى السؤال السابق بهزّ كتفينا استهجاناً، كما يُعبّر عنها فوكو في نهاية مقاله حيث يصفها، «كحركة تدلّ على اللاّمبالاة» (فوكو، 1979، ص. 160). إذن فوكو لا يهتم البتَّة، بمن يتحدّث داخل النص.

وعلى الرغم من أن فوكو لا يشير صراحة إلى مقال بارت، ولا يرتبط بأفكاره أو يفندها بشكل مباشر، إلاّ أن مقال فوكو يدين بالكثير لبارت، الذي نرى أثره متوغلاً في نص فوكو (والذي نرى فيه أيضاً، بشكل ضمني، تأثراً بعمل جاك ديريدا). يمكننا أن نعدّ مقال بارت، المقدمة غير المعلن عنها لمقال فوكو، أو أحد أسلافه الصّامتين أو حتى خصمه أو النص المتناص معه. وبدلاً من مواجهة بارت، يقوم فوكو بنقل جدله من مكان إلى آخر. فعلى سبيل المثال، يُعرّف بارت الكتابة «بالحيّز الحيادي، المركب، الغامض، حيث يختفي شخصنا بعيداً، وهي الحيّز السلبي أيضاً حيث تضيع هويتنا» (بارت، 1995، ص.125)، في حين يقوم فوكو بتحويل هذا الموقع بطرح جدل آخر مفاده أنّ الكتابة تخلق «حيّزاً يختفي الكاتب داخله بصورة دائمة» (فوكو، 1979، ص، 142). إنّ هذا الاختلاف بين مقال بارت الذي يتلذّذ فيه بعرض جدله العنيف (المكوّن مما يقارب ألفين وخمسمائة كلمة، تُشكل سبع فقرات غير مترابطة)، ومقال فوكو الذي يعرض فيه أفكاره بحذر، ويتميز بكونه حازماً تاريخياً وإن كان لا يزال جدليّاً، ومجزّءاً نوعاً ما، وأحياناً يُثير حنقنا لكونه غامضاً (يتكون من ثماني

آلاف وخمسمائة كلمة، تشكل إحدى وخمسين فقرة، مقسمة إلى خمسة أجزاء). الكتابة إذن، حَسْب بارت، هي عبارة عن حيِّز سلبي، «يختفي» بداخله الكاتب و«تضيع فيه كلّ معالم الهوية». أمَّا بالنسبة إلى فوكو، فاختفاء الكاتب عملية مستمرّة، تحتاج إلى تحليل في حدّ ذاتها. إن بارت يهتم باختفاءٍ معين فقط، أو بالحيّز «السلبي» للكتابة، لكن فوكو يهتم بالتكوين الاجتماعي والتاريخي للكاتب، ويجعل من الكتابة حيّزاً تُمارس فيه عملية الاختفاء تلك بشكل لا نهائي:

> لا يكفي أن، [يُعلِن فوكو] ... إعادة التأكيد الفارغ أنّ المؤلف قد اختفى. وللسبب نفسه، لا يكفي أن نستمر في تكرار القول (مُتّبعين بذلك نيتشه) أن الله والإنسان ماتا ميتة اعتيادية. بل يجب علينا، عوضاً عن ذلك، أن نحدّد موقع الحيز الفارغ الذي تركه اختفاء المؤلف، ومن ثم نتبع توزيع تلك الفجوات والثغرات، ونترقّب المساحات الخالية التي يكشف عنها هذا الاختفاء.
>
> (فوكو، 1979، ص. 145)

من المهم إذن وجود بارت داخل مقال فوكو كخصم، وهو، في الوقت نفسه غائب ولا يتم تمييزه أو التّعرف إليه، لأنّ وضعه الغريب داخل المقال يحمل في طيّاته مفهوم فوكو للمؤلف، كشخص يستمر في الاختفاء بشكل متواصل، ويتشكل بفعل تشريع فكرة تجريدية معينة. بارت إذن يظهر كطيفٍ، ويمكننا القول إنّ الحالة الفانتازيّة

لمقال بارت التي نجدها أيضاً في مقال فوكو، تُشرِّع نوعاً ما، تأكيد بارت أنّ عمله مجرّد «إعادة تلخيص» لأعمال «تتطوّر من حولي».
وهكذا، عندما يخاطب فوكو فكرة «موت المؤلف» بشكل مباشر، ويقترح أنها فكرة تّم تمييزها والحديث عنها «فيما مضى»، فإنه يُشير بشكل غامض إلى بارت، وفي الوقت ذاته، ينفي حقيقة كونه مصدراً لفكرة «موت المؤلف»، وأنه يمكن أن يكون، أو لا يكون، نِداً له.

يُعنى فوكو، على غرار بارت، بتحليل النصوص المعاصرة التي تتجاوز «بُعدَ التّعبير»؛ أي مفهوم الكتابة كتعبيرٍ عن ذاتية معيّنة، وتتجاوز فكرة وجود فردٍ (المؤلف) خارج النص أو سابقاً له. ويهتم فوكو، فوق كل شيء، بالفكرة التي طرحتها النظرية التفكيكية، القائلة «بطمس ملامح الذات أو الفرد الذي ينتج عنه النص» (فوكو، 1979، ص. 142). وعلى الرّغم من ذلك، نجد أنّ فوكو متشكّك بشكل صائب بشأن فكرة بارت المؤيدة «لموت المؤلف»، مستشعراً الخطر الناجم عن الجدل الذي يتحدّى المكانة المتميّزة للمؤلف، الذي قد يؤدي أيضاً إلى المحافظة على هذا التميّز، ومن ثم، كما يقول فوكو، «يطمس المعنى الحقيقي» لاختفاء المؤلف (ص. 143). يكمن الخطر في أن انعدام وجود أصلٍ تأليفي مُنظِّم، سيؤدي إلى اختفاء مفهوم الأعمال الكاملة، وبالمثل، فإنّ، استحسان العمل، في حدِّ ذاته، يعتمد على الوجود الموحّد للمؤلف. إذن، وفي هذا السياق، «تُبقي» فكرة بارت عن الكتابة (ècriture)، بشكل غامض ومعقّد،

على المؤلف، لكنها تحوّل «الخصائص العلمية له إلى هوية مجهولة متسامية» (ص. 144). ويصبح هذا المؤلف – الإله، في غيابه تحديداً، مصدراً لكلّ معنى. وتوضح هذه الفكرة من خلال تصريح ستيڤن ديداليس (Stephen Daedalus)، الذي يعكس أفكاراً حديثة جمالية وبالتأكيد فلوبيرية (Flaubertaian)، انعدام شخصية المؤلف في رواية **صورة الفنان في شبابه** (1914–1915) لجميس جويس (James Joyce): «إنّ شخصية الفنان ... تصقل ذاتها بعيداً عن الوجود في نهاية المطاف، وتتجرّد من كلّ هوية»، يقول ستيڤن. ومثل «إله الخليقة»، يضيف ستيڤن: «يبقى الفنان ضمن عمله اليدوي أو خلفه أو وراءه أو فوقه، لا مرئياً، وبعيداً عن الوجود، لا مبالياً، يُقلّم أظافره» (جويس، 2000، ص. 180–181). وكما يُوضّح هذا التصريح الشهير، فإنّ غياب المؤلف يشمل أيضاً وجوداً آخر أكثر انتشاراً. بمعنى أنّ الفنان أو المؤلف يُوجد «ضمن العمل الفني أو خلفه أو وراءه أو فوقه»، لا مرئياً لكنه موجود، فهو مصدر النص. ويساهم إعلان ستيڤن (وجويس من ورائه) عن غياب المؤلف، في تأسيس فكرة المؤلف كرمز لاهوتي ذي معرفة لا محدودة، تماماً مثل إعلان بارت الجدلي المعارض للصورة اللاّهوتية للمؤلف.

وظيفة المؤلف.

لا يسعى مشروع فوكو إلى تكرار أكثر العبارات شيوعاً منذ

ملارميه أو فلوبير أو جويس، وهي العبارة القائلة باختفاء المؤلف وكونه مجهول الهوية، بل إلى مُلاحقة توزيع الفجوات وترقب الثغرات، التي يكشف عنها غياب المؤلف (فوكو 1979،من 145). ويُكرّس فوكو، نتيجة لذلك، السؤال المطروح «ما المؤلف؟» لتحليل العملية التي يُطلق عليها «وظيفة المؤلف»، ولعل هذه التسمية هي أهم مساهمات فوكو في نظرية المؤلف. إن مفهوم فوكو لما تعنيه عبارة «موت مؤلف» كما أوضحت سابقاً، يُعبّر عنه فوكو بدقة متناهية أكثر من بارت، ويتّضح ذلك من خلال تلميحات بارت المختصرة عن تاريخ التأليف، في حين يتضمن مقال فوكو ارتباطاً صارماً بتاريخية التأليف. وعلى الرّغم من أنه ينفي تقديم تاريخ اجتماعي - ثقافي للتأليف، يوضح فوكو بجملة واحدة محتويات هذا التحليل، حين يقول إن بإمكاننا أن ندرس كيف يتحول المؤلف إلى «فرد»، وأن نتفحص المكانة التي منحت له. ويمكننا كذلك أن نحدّد ظهور الأفكار المتعلّقة بالأصالة ونسبة النص إلى المؤلف، وقد نحاول أن نفهم «نظام الإبقاء» على المؤلفين، والاهتمام المتجدد بحياة المؤلفين والتطوّر التاريخي للنّقد الذي يسلّط الضوء على حياة المؤلف وعلاقتها بعمله الفنّي (ص 141). إنه التاريخ الاجتماعي للتأليف، في واقع الأمر، الذي يستهل به فوكو وينصبّ عليه اهتمامه في بقية مقاله. إنّ النقاط المذكورة سابقاً، هي تحديداً المواضيع نفسها التي طالما هيمنت على النقاش الدآئر حول موضوع التأليف في

العقود الماضية منذ أن نُشِر مقال فوكو أول مرة.

ويجادل فوكو أن اسم المؤلف يدلّ على ما يطُلق عليه «وظيفة المؤلف»، موضحاً كذلك الاختلاف بين استخدام اسم المؤلف والاستخدامات الأخرى. «فاسم المؤلف»، يقول فوكو، «ليس اسم علم كسائر الأسماء»، وإنما يوحي «بتفرّدٍ ينمّ عن مفارقة معينة» (ص 146). فاسم العلم يُشير دوماً إلى شخص ما، سواء أكان لهذا الشخص خصائص معينة أم لا. فعلى سبيل المثال، يظلّ بيير دوبونت، حسْب فوكو، دوماً بيير دوبونت، سواء أكان أزرق العينين، أو مولوداً في باريس أو كان طبيبا أم لا، أمّا اسم المؤلف، على النقيض من أي اسم علم آخر، فيشهد بشكل مباشر على نسبة الموضوع المكتوب إلى الاسم الذي يُشير إليه. فالقول إن شكسبير، المؤلف على سبيل المثال لم يكتب الرباعيات المنسوبة إليه، من شأنه أن يُغير بشكل ملحوظ «طريقة عمل اسم المؤلف». إن شكسبير، يعني جزئياً، «مؤلف تلك الرّباعيات»، فالفرق يكمن في أنّ لاسم المؤلف «وظيفة تصنيفية»، فهو يُعرّف ويحدّد الأعمال الكاملة للمؤلف (ص 146–147). يقول فوكو إن نسبة الأعمال لاسم معين تضمن أن ذلك الاسم يعمل حسْب أعراف محدّدة، وأنه يتمتّع بقدر من الامتيازات، ويحمل بداخله مكانةً معينة، وفضلاً عن ذلك، يقول فوكو إن اسم المؤلف غير متعد بشكل لافت للنظر، بمعنى أنه لا ينجح في «العبور من داخل حيّز الخطاب إلى الشخص الحقيقي الموجود في العالم الخارجي الذي

أنتج هذا الخطاب»؛ عوضاً عن ذلك، فاسم المؤلف «يحدّد الحواف الخارجية للنص»، «ويكشف بذلك، أو على الأقل يُميّز، شكل وجوده» (ص. 147).

بعد تأكيد أهمية اسم المؤلف كعامل حيوي في تعريف وظيفته، وبعد أن يقوم فوكو بالتمييز بين أنواع الخطاب التي «تحتوي» على وظيفة للمؤلف، وتلك التي تخلو منها، يتابع فوكو ليؤكدّ أنّ لهذه «الوظيفة» أربع صفاتٍ عامة:

1) ترتبط وظيفة المؤلف بنظام شرعي ومؤسسي، يُطوّق ويحدّد ويبيّن عالَما من أنواع الخطاب المتعدّدة. (ص.153)

إذ ترتبط وظيفة المؤلف في المقام الأول بمفاهيم الملكية التي اكتمل ظهورها في القرن الثامن عشر، مع تطوّر قوانين حقوق الطّبع (منذ عام 1710 في بريطانيا، ومنذ عام 1793 في فرنسا، ومنذ عام 1794 في ألمانيا)، وكانت جزءاً من تطوّرٍ أكثر عمومية لإيديولوجية الفردية النّزاعة إلى التّملك. ولعلّ النزعة الفوكوية المُميِّزة كانت أيضاً جزءاً من هذا التوكيد: ففكرة المؤلف تتشكّل بالمفهوم الحديث من خلال علاقتها بانتهاك الملكية تحديداً:

> فمنذ أن ظهر نظام ملكية النّصوص إلى حيِّز الوجود، ومنذ أن ظهرت قوانين صارمة تخص حقوق المؤلف وعلاقة المؤلف بالنّاشر، وحقوق إعادة النّشر، بالإضافة إلى أمور أخرى متعلقة بهذه المواضيع ... تحوّلت احتمالية انتهاك الحقوق المرتبطة

بالكتابة، بشكل متزايد، إلى حقيقة مُلِحّة دخيلة على الأدب.

يقول فوكو إن اكتساب المؤلف صفة المالك لعمله، أخذ «يُعوّض» دوره الجديد من خلال «ممارسة الانتهاك بشكل منظم ومن ثَمّ تعريض عمله، الذي ضَمِن فوائد الملكية، للخطر مرة أخرى» (ص. 148–149). وسنرى لاحقاً في الفصل الثاني من هذا الكتاب كيف تمَّت متابعة هذه النقطة بقوة ومراجعتها وحتّى تحدّيها من جانب مؤرّخي الأدب وثقافة الكتاب وقانون حقوق النشر، في العقود الماضية منذ أن تمّ نشر مقال فوكو.

2) لا تُؤثر [وظيفة المؤلف] على كل أنواع الخطاب الطريقة بنفسها، في كل الأزمنة، وفي كل أنماط الحضارة. (ص. 153)

إنّ وظيفة المؤلف محدّدة تاريخياً وثقافياً واقتصادياً ومؤسّسياً لذلك فإنها لا تؤثر على أنماط الخطاب «بصورة عالمية ودائمة» (ص. 149). ويشرح لنا فوكو كيف يختلف مفهوم المؤلف بشكل أساسي في العصر الحديث؛ أي ما بعد القرن السادس عشر، عنه في العصور الوسطى. ويناقش كذلك بتعميم سريع كيف كانت «تُنشر» القصائد والأعمال الأدبية في العصور الوسطى، مجهولة المؤلف. وعلى النّقيض من ذلك، كان يتطلّب ظهور النّصوص العلمية توقيع المؤلف لضمان مصداقيتها. لكنّ مؤلف النصوص العلمية لا يُوصف بمصطلحات مثل الفرديّة والذّاتية. «فلا تُعدّ عبارات مثل» «قال أبقراط» أو «يسرد بليني»، من أشكال الجدل المبني على سلطة المؤلف حقاً. لقد كانت

هذه العبارات في الواقع، العلامات التي أُدرجت ضمن الخطاب الذي يُفترض استقباله كعبارات تُوضّح الحقيقة» (ص. 149). إذن فالمؤلف (auctor) في العصور الوسطى يمتلك سلطة على النص، لكّنه من هذا المنظور تحديداً يفتقر إلى الفردية (ولمعرفة المزيد عن مفهوم المؤلف (auctor) في العصور الوسطى، انظر الفصل الثاني)، إن هذا المؤلف ببساطة يقول الحقيقة. ثمّ يوضح لنا فوكو كيف اختلف مفهوم التأليف، بل قُلِب رأساً على عَقِب، خلال القرنين السابع عشر والثّامن عشر. يقول فوكو عبر زعم مثير للجدل إنّ وظيفة المؤلف في ذلك الوقت «تلاشت» من أنماط الخطاب العلمي التي نُسبت حينها إلى نوع محدّد من الهوية المجهولة. ويُعلّق فوكو عبر تأكيد مثير للنزاع قائلاً إنه على النقيض من النصوص العلمية، بدأت النصوص الأدبية آنذاك بالإصرار على علامة مميّزة لسلطة المؤلف، وأصبح مفهوم التأليف المرتبط بالنص تحديداً، أحد العوامل الدّالة على أدبية النص (وللمزيد عن هذا الموضوع، انظر غريفن 1999). أما «الآن فإننا نطرح أسئلة عدّة تتعلّق بالنص الشعري أو السردي مثل: من أين يأتي النص؟ من كتبه ومتى وتحت أي ظرف كُتب، وكيف يبدأ؟» (فوكو، 1979، ص. 149). لقد أصبح حجب اسم المؤلف، فيما يتعلّق بالنصوص الأدبية، أمراً لا يُحتمل، ويتم تقبلّه «كلُغزٍ» أو أُحجية تحتاج إلى حل (ص. 150).

3) لا يتم تعريف [وظيفة المؤلف] عندما ننسب بعفوية تامة

الخطاب إلى مُنتِجه، لكن يتم ذلك من خلال سلسلة محدّدة ومعقّدة من العمليات. (ص. 153)

يقترح فوكو قائلاً لا يُعدّ المؤلف مصدراً للنص، لكنه إحدى الطرق التي يعبر من خلالها النص عن ذاته. فبدلاً من أن يتطوّر «عفويّاً» عند «نسبة الخطاب لفرد ما»، «ينشأ» المؤلف عبر علاقته بمكانة النص داخل ثقافة معينة (ص. 150). إن عملية إنشاء التأليف تستجيب لمحدّدات تاريخية ثقافية خاصة. يقول فوكو «نحن لا نُنشِئ «مؤلفاً فلسفياً» كما نفعل مع «الشاعر»، تماماً كما كانت الحال في القرن الثامن عشر، فحينها لم يكن بالإمكان إنشاء روائي كما نفعل اليوم» (ص. 150). أما النقد الأدبي «الحديث»، فإنه يفسر، على سبيل المثال، النص من خلال الرّجوع إلى مؤلّفه، ولذلك يُعدّ المؤلف «مبدأ وحدةٍ معينة في الكتابة»، وهو «يُعادل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسلة من النصوص» عندما يتصرّف المؤلف كمصدر لهذه التناقضات (ص. 151). وبمعنى آخر، يُمكننا أن نُفسّر التوتر أو التناقض الذّاتي في النّص من وجهة نظر ماركسية؛ أي بالتركيز على المكانة الطبقية المتناقضة للفرد، أو من وجهة نظر فرويدية؛ بالتركيز على الرغبات التي لا يدركها الفرد، أو جانب اللاّوعي، أو من وجهة نظر «إنسانوية»، بالتركيز على سيكولوجية معينة وتلك التقلبات المستمرة والتغير في حياة الكاتب. ويؤكد فوكو أنه في جميع الحالات، يمنح هذا المفهوم الاجتماعي التاريخي الخاص للمؤلف، النص قدراً من الوحدة التي

تطوّق النص وتفسّر، في نهاية المطاف، أوجه التناقض فيه.

4) لا يُنسب مفهوم [وظيفة المؤلف] ببساطة لفرد حقيقي بعينه، إذ يتسبّب هذا المفهوم بظهور تنوع في الذات، أو عدد من الأشخاص والمواقع التي يمكن أن تشغلها طبقات مختلفة من الأفراد. (ص.153)

ذلك أنّ وظيفة المؤلف ليست مفردة، وهي ليست وظيفة فرد معين. ويقول فوكو إنّ الاشارات للمؤلف داخل النص تُؤيد ذلك. وتتّخذ هذه الإشارات حالات متنوعة في «أنماط الخطاب التي تم تزويدها بوظيفة المؤلف»، تختلف عن تلك التي نجدها في النصوص التي لا تملك هذه «الوظيفة». ويقترح فوكو في فقرة تقترب بشدة نحو الحديث عن تماسك ما يُطلق عليه «المؤلف الضمني» لكن دون الحديث عن التسلسل الهرمي للأدوار التي يفترضها نموذج وين بوث (Wayne Booth)، عبر وجود اختلاف حاسم بين «المؤلف» و«الكاتب الحقيقي»:

> كُلّنا يعلم أن ضمير المتكلم والفعل المضارع المُستخدمان في سرد رواية ما، لا يرمزان بالضبط إلى الكاتب أو لحظة كتابته النص، بل يرمزان إلى الذات (الأنا) البديلة، التي يختلف بُعدها أو قربها من المؤلف، وغالباً ما تتغيّر خلال تطور أحداث النص. ومن الخطأ أن نساوي بين المؤلف والكاتب الحقيقي، أو بينه وبين الرّاوي الخيالي داخل النص. إنّ وظيفة المؤلف تُنفَّذ وتعمل عبر هذا الانشقاق، وداخل هذا التقسيم، ومن هذه المسافة. (ص. 152).

إن جميع أنماط الخطاب المرتبطة بوظيفة المؤلف، كما يقول فوكو، «تتمتّع بتعدّد الذوات» (ص. 152). ولنلخّص هذه النقطة بطريقة يقترحها فوكو ويقاومها في آنٍ واحد، إذ يمكننا القول إنّ النّصوص الأدبية تنشأ تحديداً من خلال علاقتها «بالتّعدّدية» المُميِّزة لمواقف التأليف و«وظائفه».

ويُضيف فوكو ثلاث ملحوظات تكميلية قبل أن يُنهي مقاله. أمَّا الأولى فيبدو أنّ لها صلة بسيطة بموضوع الأدب وبُعده عن الخطاب الأدبي الذي يتناوله. وهنا يُسهب فوكو في التمييز بين وظيفة المؤلف وعلاقتها بالنص الواحد أو العمل ككل أو الأعمال الكاملة، من ناحية، و«مؤسسي المذهب الاستطرادي المنطقي»، من ناحية أخرى. فهؤلاء مؤلفون بمعنى خاص، وهم مبتدعو «نظرية ما، أو عرف ما أو فرع من المعرفة» (ص. 153). وبالنسبة إلى فوكو أنتج هؤلاء «الاحتمالات والقوانين اللازمة لتكوين نصوص أخرى.» إن فرويد وماركس، وهما المثالان اللذان يستشهد بهما فوكو، لم يكتبا عدداً من الأعمال فقط، وإنما أسّسا احتمالاً لا نهائياً من الخطاب» (ص. 154). فعلى سبيل المثال، تُوكَّد المقترحات في علم الفيزياء وعلم الكونيات (الكوزمولوجيا) من خلال «علاقتها ... بما هو كائن فعلاً» (وليس من خلال علاقتها بكتابات غاليليو (Galileo) أو نيوتن (Newton) مثلاً)، أما الأفكار التي تقترحها الماركسية أو نظرية التحليل النفسي، فنحكم عليها من خلال علاقتها بماركس أو فرويد.

لذلك عند ممارسة التحليل النفسي أو تطوير تحليل ماركسي، نرجع دوماً إلى مُنتج النص أو «مؤلف» أنماط الخطاب تلك. إنّ أي محاولة لإعادة دراسة كتابات فرويد أو ماركس، على النقيض من الفيزياء أو علم الكونيات، تؤدي إلى «تحسين» أنماط الخطاب في كلا النظريتين (ص. 156–157). وبهذا السياق، يُتيح مؤسسو التفكير الاستطرادي الفرصة للاحتمال المتناقض بتطوير أفكارهم من ناحية، وإنتاج «شيء يختلف عن خطابهم، وينتمي في الوقت نفسه إلى ما قاموا بتأسيسه» من ناحية أخرى (ص. 154–155).

وينتهي السؤال المطروح «ما المؤلف؟» بملحوظتين إضافيتين لهما آثار مباشرة على الدراسات الأدبية. يقترح فوكو، في المقام الأول، أنّ تحليله «لوظيفة المؤلف» التي تبدو وكأنما ترفض مواضيع مثل ذاتية المؤلف أو سيرة حياته أو خلفيته النفسية، يسمح أيضاً بمراجعة جديدة لتلك المواضيع. لكن، عوضاً عن دراسة الطرق التي من خلالها تحكم الذاتية المسيطرة للنصّ، أو كيفية تأثير وعي الفرد أو لاوعيه أو سيرة حياة المؤلف ونفسيته، على النص، تقوم هذه المراجعة التي تتّخذ اتجاهاً جديداً، على حدّ قول فوكو، بعكس العلاقة، والسماح بفهم ذاتيّة المؤلف كجزء من «وظيفة الخطاب المتنوعة والمعقدة». ويُضيف فوكو: «إنّ المسألة تتعلّق بتجريد الذّات (أو بديلها) من دورها كمُنشِئة للنص، وتحليل الذات كوظيفة متنوعة ومعقدة للخطاب» (ص. 158).

وأخيراً، يقوم فوكو بتكرار تشخيص بارت للأفكار التقليدية التي تصف المؤلف «كاندفاعٍ صاخب من الإبداع» (ص. 159) فيناقش بمصطلحات ميلودرامية تعكس وعياً ذاتياً وأخرى تُحاكي الذات، كيف تساعد فكرته عن وظيفة المؤلف في «تقليص الخطر العظيم الناجم عن الخيال [أي الإيديولوجية] الذي يهدّد عالمنا» (ص. 158). إنّ الصورة التقليدية للمؤلف، كما يقول فوكو، تصوّره «كمُبدع عبقري»، يُسلّح عمله «بثروة وسخاءٍ غير محدودين، وعالم لا ينضب من المعاني»، ويصوَّر المؤلف أيضاً «كشخصٍ يختلف عن الجميع»، و«لحظة أن يتحدّث، يبدأ المعنى بالتكاثر إلى ما لا نهاية» (ص. 159). ويعلن فوكو أنّ المؤلف في الحياة الواقعية عبارة عن «مبدأ وظيفي معين، يقوم المرء من خلاله في ثقافتنا هذه، بتحديد أو استثناء أمور معينة، أو اختيار أمور أخرى». ويتّضح التناقض - ولعلّه استجابة «لإيديولوجية» معينة - في حقيقة أننا نصوّر عبقرية المؤلف بشكل تقليدي «كاندفاعٍ صاخبٍ من الإبداع»، لكننا في واقع الأمر، كما يرى فوكو، نستغل المؤلف بطريقة مغايرة تماماً «لتوضيح خوفنا من تكاثر المعنى» فالمؤلف يُجسِّد «مبدأ الاقتصاد في تكاثر المعنى» (ص. 159). إلاّ أنّ فوكو يُصِرّ على أن الأمر سيكون «منهجاً رومانسياً بحتاً» إذا ما جادلنا، كما يفعل بارت، أن من الممكن وجود ثقافة «يعمل فيها الخيال بحرّية مطلقة»، ويتنبأ فوكو أنه إذا ما تلاشت وظيفة المؤلف في المستقبل، فسرعان ما سيتم استبدالها «بنظامٍ مُقيِّدٍ»

آخر (ص. 160). وفي هذا السياق، نجد فوكو مؤيداً ومُحذِّراً من اختفاء أو «موت» المؤلف. ويُعارض فوكو، على وجه الخصوص، التحمس لغائية[1] معينة أو التّوجه نحو هدفٍ ما، وهما أمران تُوحي بهما فكرة بارت عن موت المؤلف المستبّد. ونتذكر هنا مقولة فوكو الشهيرة: «تُوجد السلطة في كل مكان» حتى في شخص المؤلف المختفي (فوكو، 1981، ص. 93).

لقد وضع كُلٌّ من رولان بارت وميشيل فوكو أسس التفكير الأدبي– النقدي والنظري المتعلّق بالمؤلفين. ومن خلال مقالاتهما المتداخلة والمتنافسة وحتى المتناقضة في أوجه عدّة، تحديانا لنستجيب إلى فكرة «موت» المؤلف أو اختفائه في الثقافة المعاصرة، وفي الوقت نفسه، يدفعاننا إلى أن نتفحّص عن قُرب التكوين التّاريخي لفهم معين يخص العلاقة بين النص أو العمل أو المجموعة الكاملة من أعمال المؤلف والعامل التاريخي؛ الذّات التاريخية، والفرد الذي يُزعَم أنه مسؤول عن إنتاج هذه الأعمال؛ أي المؤلف.

(1) الغائية (teleology) اعتقاد بأن كل شيء في الطبيعة مقصود به تحقيق غاية معينة. (المترجم)

الفصل الثاني

السلطة، الملكية، الأصالة

تاريخ التأليف

من المؤلف الأول في العُرف الغربي أو الأوروبي؟ هل كان هومير (Homer) أو هيسيود (Hesiod) (عاش كلاهما في القرن السابع قبل الميلاد، إنْ كانا، فعلاً، شخصيتين حقيقيتين)، وهما اللذان قال بشأنهما هيرودوتس (Herodotus) إنّ أي شاعر يُعتقد أنه عاش [قبلهما]، فقد جاء في الواقع بعدهما» (تابلن، 2000ب، ص. 9)؟ هل كان سيموندس (Simonides) (556–557/468 ق.م)، الذي قيل عنه إنه أول من قَبِل العمل بالشّعر مقابل أجر، أو لعلّهما بندار (Pinder) (522–443 ق.م)، وباكشايلدز (Backchylides) (المولود عام 510 ق.م)، اللّذان جاءا بعد سيموندس ويُعدّان «أوّل مؤلفين بحق» (كيرك، 2000، ص. 45)؟ وربما هو ڤيرجل (Virgil) (70–19 ق.م) أو أوڤيد (Ovid) (43 ق.م –17 ب.م)، أو دانتي (Dante) (1265–1321)، أو بيترارك (Petrarch) (1304–1374)، فجميعهم مُرشحون لهذا الدور بأساليبهم المختلفة. ومن هو أول مؤلف إنجليزي؟ هل هو الشاعر الذي كتب **بيوولف** (1000)؛ أعظم وأطول قصيدة في اللغة الإنجليزية القديمة؟ أو لعلّه جيفري شوسر (Geoffrey Chaucer)

(1343–1400) «بصوته» المتفرّد الذي تمثله شخصيات القصيدة؟ أو إدموند سبنسر (Edmund Spenser) (1552–1599)، الذي رفض تحيز البلاط الضيق الأفق ضدّ إصراره على وضع علامة مميزة لأعماله المطبوعة؛ ليصنع اسماً مرموقاً لنفسه؟ أو هل هو ويليام شكسبير (William Shakespeare) (1564–1616) الذي أصبح بعد وفاته نموذجاً للعبقرية العالمية. أو بن جونسون (Ben Jonson) (1572–1937)، الذي أدرك كفاءته الأدبية، فأصبح أول كاتب ينشر أعماله الكاملة، وحدث ذلك عام 1616، في حياته. وربما هو جون ملتون (John Milton) (1608–1674) الذي قيل عنه إنه كان أول كاتب يُوقّع عقداً رسمياً، عندما قام ببيع **الفردوس المفقود** لصموئيل سمينز (Samuel Simmons) بمبلغ خمسة جنيهات زهيدة بالنسبة لنا الآن. أو لعلّه دانيال ديفو (Daniel Defoe) (1660–1731)، الذي كسب قوته من الصحافة، وكتب اثنتين من أوائل الروايات في الأدب الإنجليزي هما: **روبنسون كروزو** و**مول فلاندرز**؟ أم هل هو ألكسندر بوب (Alexander Pope) (1688–1744) الذي استغل براعة صناعة النشر، التي كانت حديثة العهد في عصره؟ أو صاموئيل جونسون (1709–1784) الذي أطلق على رسالته الشهيرة اسم «الوثيقة العظمى»[1] التي رفض من خلالها الأبوّة الأرستقراطية للكاتب الحديث، المستقل،

(1) «الوثيقة العظمى» (Magna Carta) نسبة إلى وثيقة الحقوق التي أكره النبلاء الإنجليز الملك جون على إقرارها في عام 1215. (المترجم)

الكُفء. وأخيراً، هل هو ويليام وردزوث (William Wordsworth) (1770–1850)، الذي سيطر عليه ما يُعتقد أنه هوسٌ بذات المؤلف، أو بذاته كشاعرٍ.

«من هو المؤلف الأول؟»، إنه سؤال غريب لكنه متأصّل في إيديولوجية، يمكن أن نُطلق عليها مركزيّة المؤلف (auterurist or authourcentric)، وهي تعبر عن مفهوم لا يعكس حقيقة الوضع، ولعلّه متصنّع نوعاً ما، مفاده أن الثقافة الأدبية تتمحور بشكل ثابت حول أفراد منعزلين، وحول رمز العبقرية المنفرد. ومن المثير أن كلّ الكُتّاب السابقين تقريباً، الرّجال تحديداً، منحهم النّقاد ومؤرخو الأدب مرتبة الشرف، وتُوضح قائمة الأسماء تلك، بالإضافة إلى كونها تتمحور حول مؤلفين، فِكراً معيناً مضمراً في هذا السؤال. وإجابة هذا السؤال (من هو المؤلف الأول؟) تعتمد على المعيار الذي يستخدمه المرء، إذ قد تكون الأولوية الزمنية البحتة أو شيئاً آخر، أو الفرديّة، أو النشر المطبوع أو عبقرية عالمية تفوق الحد، أو الوعي –الأدبي الذاتي، أو الاستقلال المادي أو حتى الهوس بالذّات. ويتساوى هذا النقاش مع الجدل الدائر حول «الرّواية الأولى» الذي يشمل، كما لاحظ برين هاموند (Brean Hammond)، «عملية استرجاع أسباب منح الامتياز لهؤلاء المؤلفين، في الماضي»، وليس شرحاً «للحقائق التجريبية»، فالمؤلف، على غرار الرواية، لا يُعدّ «طبقة من طبقات» العمل ذاته، بل هو «بناء مهم» للخطاب

الأدبي - التاريخي (هاموند، 1997، ص. 219). وعوضاً عن تقديم إجابة لهذا السؤال الغريب، سأناقش في هذا الفصل بعض الطرق التي من خلالها استوعب التاريخ الأدبي والنظرية الأدبية، المؤلفين قبل العصر الرومانسي، وقبل أن يحتلّ التأليف مكانته الخاصة في ما أصبح يُعرف حينها بمؤسسة «الأدب» المتميّزة. وسأركز باختصار على أربع مراحل في هذا التاريخ تحديداً: المؤلف في الثقافة الإغريقية القديمة، والمؤلف في العصور الوسطى، وتأثير الطباعة على مسألة التأليف في بداية العصر الحديث، وأهمية ابتكار حقوق النشر بالنسبة لفكرة المؤلف الحديث في القرن الثامن عشر.

إنّ تاريخ التأليف لم يُكتب بعد. أمّا بالنسبة إلى العرف الإنجليزي، فلقد غطىّ كُتّاب مثل أ.س. كولنز (A. S. Collins) وإدون هاڤيلاند ميلر (Edwin Haviland Miller)، وج. و. ساندرز (J.W. Saunders)، وجميعهم كتبوا قبل فوكو، الفترات التاريخية التالية: إنجلترا في العصر الإليزابيثي (وتحديداً في كتاب ميلر (Miller)، **الكاتب المحترف في إنجلترا في العصر الإليزابيثي** 1959)، والقرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر (في كتابي كولنز (Collins)، **التأليف في عهد جونسون** (1927) **ومهنة الكتابة، 1780-1832** (1928). وناقش هؤلاء الكُتاب احتراف الكاتب للكتابة في الفترة الواقعة ما بين العصور الوسطى ومنتصف القرن العشرين (في كتاب ساندرز (Saunders)، **مهنة الكتابة الإنجليزية** (1964). ولعلّ أهمّ تطور أُحرز في تاريخ النقد الأدبي، منذ أوائل

الثمانينيات، هو التركيز المُفصّل والمتزايد على ظهور مفهومٍ حديث للتأليف في العصور الوسطى، حتى العصر الرومانسي وما بعده، ففي الدّراسات التي تتحدّث عن العصور الوسطى: (بيرو (Burrow) (1982)، مينيس (Minnis)، (1988)، هولمز (Holmes) (2000)، تريغ (Trigg) (2002)، وعن بداية العصر الحديث: (هيلغيرسون (Helgerson) (1983)، وول (Wall) (1993)، باسك (Pask) (1996)، ماستن (Masten) (1997)، لوفينشتاين (Loewenstein) (2002 أ)، هيل (Heale) (2003)، نورث (North) (2003))، ونهاية القرنين السابع عشر والثامن عشر: (ستيوارت (Stewart) (1991)، روز (Rose) (1993)، هاموند (Hammond) (1997) كيويس (Kewes) (1998)، والعصر الرومانسي أيضاً (ليدر (Leader) (1996)، هوفكش (Hofkosh) (1998)، نيولن (Newlyn) (2000)، كليري (Clery) وآخرون، (2002)، وهنالك كذلك الدراسات التي تناقش الظروف الخاصة المصاحبة للتأليف النّسوي في القرن الخامس عشر حتى القرن التاسع عشر: (غلبرت وغوبار (Gilbert and Gubar) (1979)، هوبي (Hobby) (1988)، تود (Todd) (1989)، تيرنر (Turner) (1992)، سميت (Summit) (2000). إذن، يبدو أنّ تاريخ التأليف، كما تُشير قائمة الأعمال المختارة، مقيد بالكتابة، إذ نرى في هذه الدراسات وأخرى أحدث منها، ظهور وصف معقد، وإن تضمن بعض الخلاف، لذلك التاريخ.

المؤلف في الثقافة اليونانية القديمة

على الرغم من أنّ غزو بارت وفوكو الوجيز، إن جاز القول، لتاريخ التأليف الاجتماعي مبنيٌّ على الاقتراح القائل: إنّ المؤلف «الحديث» يتطوّر داخل نظام مختلفٍ تماماً، موجود في العصور الوسطى، وعلى الرغم من أنّ العديد من المؤرخين الدّارسين للتأليف لا يغامرون بالرّجوع إلى ما هو أبعد من بداية الشعر الإنجليزي، أو الفرنسي أو الإيطالي، يجدر بنا أن نُولي عناية بسيطة لبعض خصائص تمثيل التأليف في الثقافة الإغريقية القديمة. إذ يبدو أنّ عدداً لا بأس به من الخصائص والصيغ المميِّزة لفئة المؤلف «الحديث»، تظهر داخل هذه الثقافة، بطرق تسمح لنا بالتفكير بصورة مختلفة في المفاهيم، التي لدينا عن التأليف.

يمكن أن نبدأ نقاشنا بتأمل «السؤال الهوميري»، أو الجدل القديم الذي دام لقرون عن هوية الشاعر أو الشعراء الذين كتبوا **الإلياذة** و**الأوديسة**. ويتساءل كلٌّ من توماس ر. وولش (Thomas R. Walash) ورودني ميريل (Rodney Merrill) في مقدّمتهما للترجمة الحديثة **للأوديسة**، «ماذا نعني باسم هومير؟» إنه سؤال «لا نملك إلاّ أن نطرحه»، وجوابنا سيؤثر على «طريقة فهمنا للقصيدة» (وولش وميريل، 2002، ص. 7). أمّا جسبر غريفن (Jasper Griffin) فيقول في مقدّمته لترجمة حديثة أخرى، إنّ هومير «مجرّد صورة مجازية» (غريفن، 2000، xv). إنّ صعوبة التفكير في

«أول» شاعر في العُرف الأدبي الأوروبي لم تكن نتيجة عدم وجود سجلّات فقط، بل نتجت عن مكانة الشاعر في الثقافة الشفهية غير المكتوبة، التي عمل داخلها هذا الشاعر أو هؤلاء الشعراء. يقوم ألبيرت ب. لورد (Albert B. Lord) في دراسة كلاسيكية للسياق الشفهي لمؤلفات هومير، وعبر كتابه **مُنشد الحكايات** (1960)، الذي يطوّر فيه عمل ميلمان باري (Milman Parry)، المكتوب في الفترة الواقعة ما بين العشرينيات والثّلاثينيات، والذي يتحدّى أسساً فكرية عديدة، بتأمل أسلوب هومير في التأليف عن طريق دراسة العُرف الشفهي للملحمة اليوغسلافية الذي وُجد آنذاك. ويرى لورد في نظريته الخاصة بالتأليف الهوميري أنّ الطرق التقليدية التي تُعالج مسألة هومير تنطوي على مفارقة تاريخية تعكس طرق التفكير بماهية تأليف **الإلياذة والأوديسة**. ويجادل لورد، عوضاً عن ذلك، أنّه لا بدَّ من النظر إلى هومير كفردٍ، وعُرف شفهي معيّن في آنٍ واحد. فبينما لا ينكر لورد أنه، في الواقع، يمكن عدّ هومير فرداً ارتقى بمستوى قصائده المعروفة **بالإلياذة والأوديسة** إلى مستوى الكمال، متجاوزاً كُلّ ملحمة شعرية وصلت إلينا، نجده يقترح في الوقت نفسه أنّ هومير لم يرث قصصه فقط، وإنما تقنيات التأليف التي استخدمها، ومواضيعه و«صيغه» اللغوية، من تقليدٍ يرجع إلى قرون عدّة. ويُضيف لورد إنّ كلَّ طريقة أداء مميّزةٍ لعُرف الملحمة الشفهية تُشكل طريقة تأليف جديدة، فكُل أداء نجده، فريدٌ من نوعه ويُعدّ جزءاً من هذا العُرف.

إنّ تمييزنا المألوف بين العمل الفردي الذي يُجيزه مؤلف واحد، والعمل الناتج عن تأليف مشترك، يبدو غير ملائم، حَسْب لورد، في سياق ثقافة شفهية، غير ضليعةٍ في الأدب، حيث أنتج هومير قصائده. ويمكننا القول إنّ هذه الثقافة كانت تعمل من خلال منطق «كلاهما / و» وليس من خلال منطق «إمّا / أو»؛ ذلك المنطق الذي يرفض ما يبدو أنّه افتراض منطقي يتعلّق بالتأليف ذاته. «فالمُنشد» أو «المُغنيّ» في العُرف الشفهي، هو شاعر (Poet) و«صانع» (Maker) (وهذا ما تعنيه تماماً الكلمة الإغريقية (Poietes)، وقاص (reciter) وراوٍ مُتحمّس (rhapsode) (وتعني حرفياً حائك أو نسّاج للأغاني). إذن، فأيّ قصيدة ملحمية شفهية هي في حقيقة الأمر فريدة من نوعها بشكل راديكالي، وبطريقة تختلف عن التّفرد، الذي يمكن أن ننسبه إلى نصٍّ مكتوب، أو محفوظ في الذاكرة، إنّ الملحمة الشفهية تُسمع مرة واحدة، بأدائها المُفرد، لكن، في الوقت نفسه، فإن أيّ ملحمة شفهية هي في واقع الأمر، «تكرار» لعدد لا يمكن حصره من الأداءات المختلفة، فهي حدث مفرد، لكن، على أي حال، يمكن تكراره من قبل قاصّين (مغنيين) مختلفين عبر قرون. فالقاص، إذن، أو المغني يؤلف، ويُؤدي «الأغنية» أو القصيدة المُغنّاة في آنٍ واحد؛ فهو يُكرّر الأغنية، ويبتكرها بينما يقوم بالغناء. وهكذا فالمغنّي فردٌ وجزء من عرفٍ ما، وأُغنيته هي أغنية ما (a song) والأغنية (The song) معاً. إن من الصعب حقاً، كما يقول لورد، في مجتمعنا الأدبي هذا، أن

نفكرّ، ونتخيّل، هذا المزيج المختلف:

> تنبع صعوبة الأمر التي نواجهها من حقيقة أنّنا، على النقيض من الشاعر الشفهي، غير معتادين على التفكير بسلاسة ... يبدو لنا أنه من الضروري دوماً أن نبني نصّاً مثالياً، أو أن نبحث عن نصٍّ أصيل، ومن ثمّ، نظلّ غير راضين عن ظاهرةٍ دائمة التّغيّر. أعتقد أنّنا لحظة إدراك الحقائق المرتبطة بالتقليد الشفهي، سنتوقف عن محاولة البحث عن أصل أي أغنية تقليدية. فكلّ أداء بحدّ ذاته هو مصدرٌ أصيلٌ، من ناحية، ومن ناحية أخرى، من المستحيل أنّ نتتبّع عمل أجيالٍ من المغنين إلى تلك النقطة عندما قام المغنّي الأول بأداء أغنية (قصيدة) معينة.
>
> (لورد، 1960، ص.100)

ويقول لورد، لو كُنّا موجودين، وشهدنا الأداءات المُبكّرة لقصيدة ما، فإن أملنا سيخيب. فالأغنية أو القصيدة لا بدَّ أن «تتكرّر» عبر الأزمنة، من قِبَل مغنين آخرين؛ أي لا بدَّ أن تمرّ عبر عملية تطويرٍ وصقلٍ وإسهاب، ولا بدّ أن تتحوّل إلى عُرفٍ أو تقليد. لذلك، لا يُوجد في عُرف الملحمة الشفهية أصلٌ للقصائد، «فالأصل» هو عينه الأداء المتعدّد للقصيدة. ويُعلن لورد أنّ «فكرة أصلٍ ما، [في التقليد الشفهي] لامنطقية» وأنّ كلمتي «مؤلف» و«أصل» العمل لا معنى لهما، أو يحملان «معنىً يختلف تماماً عن المعنى المنسوب إليهما عادة» (ص. 101). ويُنهي لورد حديثه قائلاً

إنّ هومير «هو العُرف ذاته» (ص. 147).

يقوم كاتبٌ مثل غريغوري ناغي (Gregory Nagy)، مؤخراً، بتطوير عمل لورد ألبرت متأمّلاً، بطرق جدليّة ولكن توحي بالكثير، الآلية التي أنتجت مؤلفاً مثل هومير، وينتهي إلى القول إنّ تشكيل المؤلف بهذه الطريقة يتحقق من خلال عملية «إعادة التأليف» (recomposition) أو «بالرجوع زمنياً إلى الوراء» (retrojection). ففي كل مرة «تُحكى» أو «تُغنى» فيها القصيدة أو الأغنية نفسها، في الثقافة الشفهية، يكون الأداء بالضرورة مختلفاً عن سابقه. وكلّ مؤدٍ للقصيدة المُغنّاة هو، نوعاً ما، مؤلف مشارك في عملية التأليف، يساهم في تطوير، وتغيير الأغنية بطريقته الخاصة. ويقترح ناغي أنّ الشاعر – المؤلف و«الأصل المُنشِئ» للقصيدة (هومير في هذه الحالة) – يمكن إنتاجه بالفعل من خلال استعادة أحداث الماضي، كتشكيل مرجعي، من خلال تمييز المؤديّن لأنفسهم عن مُنتج القصيدة المُغنّاة، الذي تتخيله. ويمكننا أيضاً أن نتخيل الانتشار الشفهي لقصيدة ما، تنتقل من مؤدٍ إلى آخر، من ألفٍ إلى باءٍ إلى جيم، وهكذا دواليك، إذ يعتمد كل مؤدٍ على سابقه، بالإضافة إلى أدائه. وفي نقطة معينة في هذه السلسلة، يقول ناغي، لنقل مثلاً مع المؤدي ميم (M)، ينتهي التمييز (بين أنماط الأداء) بشكلٍ فعّال، وبدلاً من محاولة تطوير الأغنية، يقوم المؤدي بمحاولة لتثبيتها، للمحافظة على ما يبدو الآن «نصًّا» مُكتمِلاً. ويبدأ المؤدي لام (L). في هذه المرحلة، بالتحول

أسطورياً إلى المؤلف، المنتج للقصيدة أو الأغنية، ويُصبح جميع المؤديّن في المستقبل مجرّد رواة (reciters أو rhapsodes) لعمل لام (L) الأصلي. أمّا في حالة هومير، فيحمل الرواة، في الواقع، اسماً هو «قبيلة هومير» أو الهوميريون (Homeridai)، وهم شعراء أو مؤدّون، كانت وظيفتهم المحافظة على عمل هومر من خلال أدائهم، لأجل واستبقائه للأجيال. وخلال هذه العملية، «يُصبح [الشاعر] جزءاً من أسطورة، وتستولي تركيبة صنع الأسطورة على هويته» (ناغي، 1989، ص. 38، انظر أيضاً ص.35—38، وأيضاً ناغي 1996 أ، 1996ب). ومن حيث المبدأ، وعلى الرغم من ذلك، فإنه من الممكن أن يصبح المغنىّ آي (I) أو كاف (K) أو ج (J)، «هومير»؛ المنتج لأصل القصيدة. بهذا المعنى، يقول ناغي: يصبح شاعر مثل هومير، تشكيلاً مرجعياً وشخصية تعيدنا زمنياً إلى الوراء، ومحاولة لجعل التأليف الفردي أسطورة. إذن، «يأخذنا [هومير] إلى الماضي فنُميّزه كمصدر أصيل لعبقرية الأغنية البطولية» وأوّل شاعرٍ، يتم دوماً إعادة إنتاج شعره من خلال التّتابع المستمر للمؤدّين،(ناغي، 1996 أ، ص. 92)، يصبح هومير، بلغة أخرى، الشاعر الأنموذج، ليس بسبب فقدانه للبصر كما يُظن، بل من خلال عملية، يمكن أن نطلق عليها التفويض (authorization) أو عملية صنع المؤلف، وهي عملية يتم عبرها تشكيل شخصية المؤلف، بالرجوع زمنياً إلى الوراء، داخل إطار تقليد الملحمة ومن خلاله. ويعتقد ناغي أن أصل كلمة «هومير»

يعني «من يجمع ويربط الأشياء معاً» (ناغي، 1996 أ، ص.90، 1996 ب، ص. 74). فاسم هومير يظهر، حَسْب رأي باربارة غرازيوسي (Barbara Graziosi)، «عندما يستحث المؤدي، المؤلف الغائب» (غرازيوسي، 2002، ص. 48). ومن اللافت للنظر، أن مهمة المؤدّين أو الرّواة لا تقتصر على إعادة سرد القصيدة ومن ثمّ تمثيل كلام الشخصيات، بل تشمل أيضاً تجسيد شخص الشاعر الأول (ويعبّر ذلك عن أحد المعاني الأصلية لكلمة التقليد أو المحاكاة (mimesis) (ناغي، 1989، ص. 470–51). ويبدو أنّ «الرّاوي المتحمّس» في قصائد هومير، كما يقول ناغي، يقوم «بأداء» الكلمات و«تمثيل»، شخصية هومير بعينه (ناغي، 2003، ص.37).

يختلف التأليف الهوميري بشكل أساسي عن التأليف في الثقافات اللاحقة المتعلّمة والضليعة في الأدب، التي اعتمدت في نشر أعمالها على الطباعة، واحتمالية وجود «نص» ثابت، وعوّلت، بدرجات متفاوتة، على علاقة محددة بين النص والمؤلف الأصلي، أو الشاعر، أو «المؤلف». ويمكننا القول إنّ عملية إعادة خلق شاعر الملحمة الشفهية بالرجوع زمنياً إلى الوراء، وعملية خلق الكُتّاب في الثقافات المتعلمة المعتمدة على الطباعة، تتشاطران أمراً ما. إذ يذهب المؤرخون التاريخيون الدارسون لظاهرة مؤسسة شكسبير، على سبيل المثال، إلى أنّ شكسبير ظهر إلى حيّز الوجود، شخصيةً كتلك المعروفة لنا الآن، مُحتلاً قمة تاريخ الأدب الإنجليزي، في مرحلةٍ ما، في القرن

الثامن عشر. يقول مايكل بريستول (Michael Bristol) مثلاً، إنّ «شكسبير الحقيقي ... غير موجود في واقع الأمر، لكنه انعكاس خيالي لعُرف الرّغبة الاجتماعية» (برستون، 1999، ص. 490). فإذا لم يُوجد المؤلفون على أرض الواقع، لا بدَّ أن نقوم باختراعهم. وربمّا هذا تماماً ما حدث، ليس فقط مع شكسبير، ولكن مع جُملة الكُتّاب، الذين تتضمن أعمالهم الكاملة انعكاساً قوياً لتلك «الرغبة الاجتماعية»، إذ يتم اختراعهم بطرق عدّة، لا تختلف تماماً عن حالة «هومر»، فنحن نصنع لهم صورة تُعبّر عن رغبتنا في وجود وحدة أصيلة غامضة. إذن فعملية «تأليف» أو خلق شخص «هومير»، لا تعبّر بدقّة عن مفهوم التأليف المألوف لدينا، ومن ثم، فإنّ فهمنا لعملية خلق «هومير» المفترضة تلك في التاريخ الأدبي، يمكن أن تساعدنا في فهم طريقة صُنعنا لشخصيات مؤلفين أكثر حداثة.

يعتقد لورد أنّه لا يتوجّب علينا أن ننظر إلى راوٍ أو مغنٍ مثل هومير في الملحمة الشفهية التقليدية، كفنان بل كعّراف، يخدم الدين بمعانيه العريضة و«مفاهيمه الأساسية» (لورد، 1960، ص. 220). إنّ هذا التمييز أساسي بالنسبة لكلٍّ من الثقافة اليونانية والثقافة الأدبية، التي ظهرت بعد ذلك، كما أنه يفْصل الثقافات الأولى عن ثقافتنا، بينما لا يتوقف عن كونه جزءاً مهماً من عملية البناء الثقافي لمفهوم التأليف. وبينما قام اليونانيون القدماء بالتمييز بين الشعر والنبوءة، وبين مُغني الملحمة («Singer» أو aodios) والعرّاف («Seer» أو mantis)، إلا

أنهما لدى (Hesiod)، على الأقل، يرتبطان معاً، ونجد دليلاً على أنّ كِلا الدّورين لم يكونا أصلاً مختلفين. ولقد ظهر دورٌ جديد غير مقدّس للشاعر في الحقبة الكلاسيكية من الثقافة اليونانية (في الفترة الواقعة بين القرنين الثالث والخامس ق.م تقريباً) يُشير، بوضوح، إلى أن الشاعر فنان محترف في صناعة الكلمات، بينما استرجع المغنّي (aodios) علاقته بالإلهام الإلهي (ناغي، 1989، ص. 23–24). ويمكننا أن نفهم تاريخ التأليف في مرحلة ما بعد الكلاسيكية، آخذين بالاعتبار إلى أي مدى يمكننا استيعاب الشاعر أو المؤلف بوصفه شخصاً ملهماً من الله، أي شخصاً مقدساً وعرافاً من ناحية، وحرفياً يحترف صناعة الكلمات من ناحية أخرى، ويمتد ولاؤه وتأثيره، ليشمل سلطته على اللغة، وتأثير قصته ولغته المجازية على الآخرين.

وأما حقيقة أنّ السير فيليب سدني (Sir Philip Sidney) يُشير إلى تقليد النبوءة عند الرومان في كتابه **اعتذار مُقدّم للشعر**، المكتوب في أواخر القرن السادس عشر، وأنّ بيرسي ب. شيلي (Percy Bysshe Shelley) يسترجع التقليد نفسه في كتابه **دفاع عن الشعر** الصادر عام 1821،فهي دلالة واضحة على مدى توّغل هذا البُعد النّبوئي في التمثيل الثقافي للشاعر. إلاّ أنّ صورة الشاعر عند توماس غراي (Thomas Gray) التي يقدمها كأيقونة، وتكشف عن حنين عميق، إذ يُصوّر غراي الشاعر في قصيدته «الشاعر» (1755–1757)، «متدثراً برداء الحزن الدّاكن/ بعيون مُنهكة»، ولحيته المتدلية و«شعره الأشيب»

يتدفّق «مثل نيزك»، يضرب «بيد سيّدٍ ونار نبيّ»، «أحزان قيثارته العميقة». إنّ هذا التمثيل لصورة الشاعر ينطوي على مفارقة عميقة، يعيها بوصفه شاعراً، إذ يحاول من خلالها أن يسترد تقليد السرد الشعري القديم، الذي يُرجعنا إلى زمن ما قبل الكتابة؛ أي إلى عُرف الملحمة الشفهية السردية حيث يُمثَّل راوي (مُغنيّ) الملحمة حقّاً كنبيّ أو عرّاف.

يثور الشاعر غراي ضد مجتمع، يشعر فيه الشاعر - النبي بعُزلة وغربة شديدتين، فتشير قصيدته الغنائية إلى التقليد الذي دفع إدوارد الأول إلى تنفيذ رغبة أفلاطون في نفي الشعراء من جمهوريته المثالية، وتحويل تلك الرغبة إلى إجراءٍ، يؤدي إلى قتلهم ببساطة. كما تقدم لنا قصيدة غراي توضيحاً شديداً لفكرة أنّ الشاعر كنبي أو عرّاف، هو أيضاً دخيل بسبب قِواه النبوئية. إنّ هذا المفهوم الذي يُصوّر الشاعر كغريب على المجتمع بات ضرورياً، مما أدى إلى ظهور المؤلف «الرومانسي» في القرن الثامن عشر، كما سنرى فيما بعد. لكنّ مفهوم الشاعر هذا له جذور متأصِّلة في الثقافة اليونانية. فعلى سبيل المثال، يناقش أوليفر تابلن (Oliver Taplin) كيف خلقت الثقافة اليونانية «زواجاً غير متوافق» بين الأفراد المُبدعين؛ أولئك «الغرباء»، الذين سبقوا زمانهم، المزاجيين، المعذبين»، ومجتمعهم، الذي ظهر عادة كمجتمع «بذيء»، مُتقلّب، مُتحفّظ، وراضٍ عن ذاته». ويصف لنا تابلن صورة من التأليف، يشعر فيها المؤلف أنه غريب منبوذ، فيرمز

بذلك إلى جوانب عدّة من ثقافتنا، والثقافة الرومانسية، وما بعد الرومانسية:

> عد المجتمع الشاعر، منذ زمن بعيد، عبقرياً متفرداً، يقوده الإبداع، على الرغم من عدم تقدير الجمهور له. ويمثل كل من يوربيديس (Euripides)، وهومير (Homer)؛ الأعمى المتجوّل، أنموذجين مثاليين للنبي أو العبقري، تقبع خلفه رغبة شديدة في أن يُصبح شخصاً مُهمّشاً مُعذّباً، لا بدّ له أن يدفع ثمناً باهظاً مقابل موهبته الخارقة.
>
> (تابلن، 2000 أ، xviii-xvii)

سنرى فيما بعد كيف تحولت صورة المؤلف بوصفه شخصاً مختلفاً مُتميزاً عن مجتمعه، إلى بُعدٍ مهم في تكوين المؤلف في العصر الرومانسي، وفي العصر الحديث بشكل عام.

يُعدّ اليونانيون القدماء مسؤولين عن ابتداع النظرية الأدبية، بالإضافة إلى ترسيخهم للأسس التي قام عليها مفهوم التأليف الأدبي. ويجدر بنا أن ننظر، ولو بعجالة، إلى ما قاله أفلاطون عن الشعراء في كتابيه أيون (390 ق.م.) والجمهورية (375 ق. م.) لما له من تأثير على الفكر في الأزمنة التالية. يبسط لنا أفلاطون اعتراضين على الشعر، متأصّلين فيما يُطلق عليه الخلاف القديم بين الشعر والفلسفة (أفلاطون، 2001 ب، ص. 79)، تركا تأثيراً على فكرة الشاعر. يطرح أفلاطون في كتابه أيون (Ion) حواراً يدور بين سقراط و«أحد أبناء

هومير»، الرّاوي الهوميري المتحمس، حول طبيعة الشعر والإلهام الشعري، ويناقش سقراط كيف يعمل الشاعر الحق من خلال الإلهام، وهذا يعني أنّ الشاعر «قد فقد صوابه»:

> الشاعر كائن هوائي، مُجنّح ومقدّس، لا يستطيع أن ينظم الشعر حتى يتلقى إلهاماً، وهو يفقد صوابه، فلا يتحكّم في فِكره. فالشاعر لا يملك القدرة على نظم الشعر أو إنشاد نبوءة ما، طالما أنه يتحكّم في عقله.
>
> (أفلاطون، 2001 أ، ص. 41)

ويُتابع سقراط فيقول: «لا ينطق [الشعراء ذاتهم] هذه الأبيات الشعرية»، بل إن « الإله هو الذي يتحدّث عبرهم إلينا» (ص. 42). إنّ هذا الوصف المتخم بالمعاني يقدم الشاعر بوصفه ملهماً من السماء، لكنه للسبب ذاته جاهل، «فاقد لصوابه»، يمكن تتبعّه عبر العُرف الأدبي، حتى وقتنا هذا. ويبدو أنّ هذا الوصف يتّخذ اتجاهين متناقضين، فهو يُحقّر الشاعر، فيُصوّره كشخص مُهمّش ثقافياً وسياسياً، فارغ فكرياً، جاهل، وحتى مجنون. ويحتفي الوصف، في الوقت نفسه، بالشاعر باعتباره متميزاً عن غيره، يتواصل مع حكمةٍ غير بشرية سامية، وهو ملتاث بوحيٍ من الآلهة، وغريب عن مجتمعه، لكنه لهذه الأسباب تحديداً، أقدر على الحكم عليه.

أمّا أفلاطون، فيعرض لنا جدلاً مُغايراً ضدّ الشعراء في كتابه الجمهورية؛ الفصل العاشر. يناقش فيه ضرورة إقصاء الشعراء، وطردهم

من جمهوريته الفاضلة، لأنهم يكذبون. ويقول أفلاطون إنّ الشعر التمثيلي غير مقبول، لأنه «يشوّه» عقول جمهوره (أفلاطون، 2001ب، ص. 67). لنورد هنا أحد أمثلته الشهيرة التي يجادل فيها أنّ سريراً حقيقياً هو مجرّد تمثيل لفكرة السرير، أو «نموذجه» أو «شكله»، وأنّ صورةً لسريرٍ ما أو قصيدة عن سريرٍ ما، هي مجرد تمثيل للتمثيل السابق، ومن ثمّ فالشاعر «يُعَدُّ مرّتين عن الحقيقة» (ص. 75). ويُنهي أفلاطون كلامه بالقول إنّ الشاعر «يؤسس نظاماً حكومياً فاسداً في ذهن الشعب، يتم من خلاله تضخيم الجانب اللاعقلاني عند أفراده، ... عن طريق خلق صور خيالية، ولكونه بعيداً كلّ البعد عن الحقيقة»، ويُعلن كذلك أنّ للشعر «قدرة مخيفة على تشويه الناس حتى الأخيار منهم» (ص. 78). لقد ترك طرد أفلاطون للشعراء من مدينته الفاضلة - تماماً مثل تصويره لهم أو لرواة الملحمة في كتابه أيون بأنهم أشخاص ملهمون، لكنهم فقدوا عقولهم أيضاً - تأثيراً حاسماً، وإن كان جدلياً على مفاهيم التأليف في العُرف الأدبي الأوروبي اللاّحق، وعلى قضايا مثل شعور المؤلف بالمسؤولية أو انتفاء ذلك الشعور، تمتعه بحسّ أخلاقي أو افتقاره إليه، وقدرته أو عدم قدرته على كشف الحقيقة، ومدى جدّية أو تفاهة الأداة التي يستخدمها، وموقفه الاجتماعي والسياسي.

المؤلف (auctor) في العصور الوسطى

يميل النقاش النقدي النظري الدّائر حول التأليف إلى قبول تأكيد كلّ من بارت وفوكو أنّ التأليف كان مختلفاً تماماً في العصور الوسطى. «إنّ نماذجنا [الحديثة] للتأليف»، كما يقول محرّروا موسوعة حديثة للنظرية الأدبية في العصور الوسطى، «لا تتداخل مع ما يمكن استنتاجه من المصطلحات الفنية الموجودة في اللغة الإنجليزية في العصور الوسطى، وممارساتها» (ووغان بروان وآخرون، 1999، ص. 4). كما يُشير القروسطيون إلى تعليق لافت للنظر يتعلّق «بصناعة» الكتب، صدر عن الرّاهب الفرانسيسي؛ القديس بوناڤينتيور (St Bonaventure) في القرن الثالث عشر، لتوضيح النقطة السابقة. إذ يصنف بوناڤينتيور طرق «صناعة الكتب» إلى أربع طرق، تتعلّق كلّ واحدة منها بطريقة فهمنا لصنّاع الكِتاب، الذين يختلفون في الواقع عن بعضهم البعض. وأول هؤلاء هو النّاسخ (Scriptor أو scribe) الذي «لا يُضيف شيئاً ولا يُغيّر شيئاً»، أما الثاني فهو الجامع (compiler أو compilator) الذي «يجمع الفقرات معاً» من نصوص أخرى «لم يكتبها». والثّالث هو المُعلّق (commentator)، الذي يُضيف كلماته الخاصة به وتعليقاته إلى أعمال الآخرين. أما الأخير فهو المؤلف (auctor) الذي «يكتب كلماته الخاصة وكلمات الآخرين»، فتظهر كلماته في صدر الصفحة، وتُضاف كلمات الآخرين لأغراض التأكيد فقط (بيرو، 1982، ص. 29–30). لا يمنح بوناڤينتيور أي امتياز

خاص للفئة الأخيرة، وهي الأقرب لمفهوم التأليف لدينا، كما يقول بيرو (Burrow)، ولا يزال مفهوم الكاتب هذا (the auctor) يُعبّر عن شخص يكتب كلمات الآخرين بالإضافة إلى كلماته. لذلك، لا يختلف المؤلف (auctor) في العصور الوسطى، وفق هذا المعنى، عن النّاسخ (scribe)، بل يُعدّ جزءاً من سلسلة تمتد من عملية النسخ «البسيطة» في بداية هذه السلسلة، إلى عملية التأليف «الأصيلة» في نهايتها. وبينما تبدو الوظيفتان مختلفتين لدينا بشكل أساسي، فلا حد فاصلاً بينهما بالنسبة إلى لبوناڤينتيور.

وعلى الرّغم من ذلك، يبدو أنّ المؤلف في العصور الوسطى، بوصفه أحد «الكُتّاب اللاتينيين الموثوق بهم»، يتمتّع بهوية متخصصة جداً وذات امتيازٍ عالٍ، وشديدة الارتباط بموضوع السلطة وبسلطة الله ذاتها استتباعاً. ويشرح بيرو كيف كانت السلطة «تنتمي للمؤلف» في العصور الوسطى. ولهذا السبب، يحمل لقب مؤلف (auctor) في طياته شرفاً خاصاً ومكانة ونفوذاً متميزين، إذ يُعتقد أنه يضفي على صاحبه «معرفة وحكمة إنسانية» على حدّ قول بيرو. إلاّ أن مفهوم التأليف هذا متخصص جداً ولا يمكننا أن ننسبه إلى الكُتاب المعاصرين فضلاً عن كُتاب العاميّة في القرون الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، لأنّ «عظماء المؤلفين القدماء، المسيحيين والوثنيين، قالوا كل ما يمكن قوله» (بيرو، 1982، ص. 32). يقوم أ. ج. مينيس (A. J. Minnis) في كتابه **نظرية التأليف في العصور الوسطى**

(1984) بطرح شرح تفصيلي لمفهوم المؤلف (auctor) حين يقول: «لقد كان المؤلف»، «كاتباً يتمتع بسلطة، يستمدها من الله» وهو «شخص لا نكتفي بالقراءة له، وإنما نحترمه ونصدّقه». وكان يُعتقد أنّ المؤلف، في ذلك الوقت، يملك سلطة وينتجها، في آنٍ واحد. (authority أو«auctoritas»)، ويصنع عبارات موثوقاً بها، يمكن اقتباسها لأنها ذات مصداقية ويمكن أخذها دون جدال:

> تستمد كلمة مؤلف (auctor) معناها، حسب نحويي العصور الوسطى من أربعة مصادر رئيسة. إذ يُفترض أنّ كلمة مؤلف مرتبطة بالأفعال اللاّتينية التّالية: agere، بمعنى «يُمثّل أو يؤدّي» والفعل augere، بمعنى «ينمو» والفعل auieo، بمعنى «يربط» وبالاسم اليوناني autentim، بمعنى يتسلط. فالمؤلف قام بالكتابة، ومن ثم ساهم في ظهور شيء ما إلى حيّز الوجود، و«تسبّب في نموّه». أمّا المعنى الأكثر تخصصاً والمتعلّق بالفعل «يربط»، فإن الشعراء أمثال ڤيرجل (Virgil) ولوكان (Lucan) كانوا مؤلفين (auctores)، بمعنى أنهم ربطوا أبياتهم الشعرية باستخدام التفعيلة والأوزان الشعرية. أمّا فكرة الأصالة والمصداقية فكانت تُشبّه بسهولة بأفكار تتعلّق بالإنجاز والازدهار والنمو.
>
> (مينيس، 1988، ص. 10)

يؤكد دونالد بيز (Donald Pease) الاعتقاد أنّ هؤلاء المؤلفين وضعوا القوانين والمبادئ المؤسّسة لأنظمة المعرفة المتعدّدة، «وأقرّوا

السلطة الأخلاقية والسياسية للثقافة في العصور الوسطى عبر أشكال أكثر عمومية. «لذلك، لم يكن المؤلف [في تلك العصور] بحاجة إلى الإبداع لفظياً» على غرار مثيله من المؤلفين المحدثين أو الرومانسيين بل على العكس (بير، 1990، ص. 105، 106). «فعمل المؤلف هو إيجاد كتاب يستحق القراءة، وهذا الكتاب الذي يستحق القراءة يجب أن يكون أحد أعمال مؤلف ما». لكنّ تعريف كلمة مؤلف (auctor) تحديداً؛ أي المؤلف صاحب السلطة الموثوق بها بلا جدال، يستثني كُتّاب العاميّة، ومن ثمّ، فلا يمكننا «أن نُطلق كلمة (auctor)، بشكل لائق» على كُتّاب العامية المعاصرين (مينيس، 1988، ص. 12). إذن، المؤلفون، بهذا المعنى، ميتون حقاً، حتّى إنهم يستخدمون اللغات اليونانية واللاّتينية «الميتة». لذا، كان عمل كُتّاب العامية أن يفهموا، ويُفسّروا ويسهبوا في الشرح عوضاً عن منافسة سلطة المؤلف (auctor).

يُصوَّر مؤلف العصور الوسطى (auctor) بشكل فاعل، وربّما هذه هي الحال دائماً في الواقع العملي، كشخص مجهول الهوية، وهو على النقيض من المفهوم الحديث للمؤلف (auctor) الذي يُصوَّر عادة كفرد ذي شخصية متميزة، يُعبّر عن نواياه وذاتيته الخاصة. إذن، فالمؤلف (auctor)، في هذا السياق، يعبّر عن وظيفة (Function) «ما ينطق به؛ أي كتابته التي تعدّ حيادية الثقافة»، وسلطته (auctoritas) (تريغ، 2002، ص. 77). لقد كانت ثقافة المخطوطات، على الرغم من أننا يجب ألاّ

نبالغ في تأكيد هذه النقطة، مجهولة الهوية -عملياً- على نطاق واسع، خاصّة فيما يتعلّق بكُتّاب العامية في بداية العصور الوسطى. (انظر بيرو، 1982، ص. 40-46). لقد كانت عملية إضافة اسم الكاتب إلى المخطوطة أمراً فائضاً عن الحاجة، لأنّ الكتب المنسوخة يدوياً كانت تُوزّع في المقام الأول في حلقة مجتمع الكاتب الضيقة. وكلّما زاد انتشار المخطوطات المنسوخة، أصبح اسم الكاتب غير مهم باضطراد معاكس، فالكاتب لم يكن معروفاً للقُرّاء خارج نطاق مجتمعه، ولذلك لم يكن اسمه مفيداً. ولم يكن كاتب العامّية المعاصر مصدر سلطة، لكنه ببساطة ينقل قصة أو معلومة ما. أمّا جمهور القُرّاء المتزايد فلم يكن مهتماً بالكاتب غير المشهور، وربما كان أهمّ بقليل من الناسخ، بل انصبّ اهتمام القُراء على العمل ذاته والحقائق التي يكشف عنها (ساندرز، 1964، ص. 19-20). «إنّ المخطوطة تتجنّب الإعلان عن نفسها»، حَسْب بيتر بيل (Peter Beal)، على عكس الكتاب المطبوع الذي «يحتاج، نوعاً ما، إلى خلق سياقه ومُبرّراته الاجتماعية علانية، وإلى إيجاد زبائنه من خلال عرض جميع التفاصيل» التي تشمل عنوان الكتاب، ومؤسسة النشر والناشر والمؤلف (بيل، 1998، ص. 18).

يختلف مفهوم التأليف في العصور الوسطى بشكل أساسي عن المفهوم الحديث للمؤلف كفردٍ يعبّر عن حقائق ذاتية، ويملك «أسلوباً» مميزاً أو «صوتاً» معيناً، ويحمل اسماً أيضاً. وعلى الرّغم من

اهتمام القروسطيين[1] بوصف أوجه الاختلاف، فلقد اهتمّوا كذلك بتتبع بداية ظهور المفهوم الحديث للتأليف وتشكله. ولقد قام بيرت كيميلمان (Burt Kimmelman) مؤخراً بتلخيص ما يبدو تناقضاً في مفاهيم التأليف في العصور الوسطى: لقد «رَغِب الشعراء»، في النصف الأخير من العصور الوسطى، «بشدّة أن يؤكّدوا هويتهم الشعرية؛ أي كمؤلفين (auctores)، إلاّ أنّ مشروعهم، القابل للاختبار، اتّخذ شكل مفهوم الفصاحة المتطور الذي اشتُق جزئياً، من التزام القارئ أو المستمع نحو ماضٍ أدبي» (كيميلمان، 1999، ص. 21). ومن ثمّ، يشمل تمييز الشخص لنفسه كمؤلف، التأكيد على الذّات والخضوع للتقليد الأدبي أيضاً. وبعد تتبّع تطوّر المؤلف حتى نهاية القرن الرابع عشر، يرى مينيس (Minnis) أنّ فكرة المؤلف في العصُور الوسطى كمصدرٍ «للسلطة، وكشخصٍ موثوق يمكن تقليده» تبدأ في التطوّر إلى فردٍ يمكن تأكيد «سماته البشرية» بوضوح (مينيس، 1988، ص. 8). إنّ الشعراء في نهاية القرن الرابع عشر أمثال شوسر (Chaucer)، ولانغلاند (LangLand)، وغووير (Gouer)، كانوا جميعاً «شعراء يحملون أسماءً وهويات، ويتحدثون بأصوات متميزة» ولذلك فهم يشكّلون «الجيل الأول من الكُتّاب الإنجليز الذين يكوّنون مجموعة من الأشخاص المُعرَّفين» (بيرو، 1982، ص.

---

(1) القروسطي (Medievalist) هو العالِم المتخصص في تاريخ القرون الوسطى وثقافتها (المترجم).

40– ص. 44). ويضيف كيميلمان أنه في نهاية القرن الرابع عشر قام هؤلاء الكُتّاب أو المؤلفون «بخلق فرص لتحقيق تطوّر الذات ليتم تمييزهم كأفراد من خلال صنعة التأليف» وذلك من خلال الإفصاح عن أسمائهم وتقديم أنفسهم شعراء داخل النصوص التي يقومون بتأليفها (كيميلمان، 1999، ص.7).

يُعبّر شوسر عن نفسه بوضوح كذات مؤلفة بادية للعيان، على الرغم من وصفه المتواضع لدوره في نهاية مقدمة قصيدته **حكايات من كانتيربيري**، كشخصٍ يقوم ببساطة «بتجميع» النص. إنّ صوت المؤلف داخل النص (وهو أحد شخصيات القصيدة أيضاً) وتطوّره من قصيدة إلى أخرى، يعدّ «الابتكار الأدبي الرئيس» الذي حقّقه شوسر، حَسْب كيميلمان (ص. 169). ويعتقد مينيس أنّ استفهام شوسر اللّعوب، الذي يعكس ذاته كمؤلف، عن مدى مسؤوليته عن الحكايات التي يقوم «بسردها» في المقدمة العامة **لحكايات من كانتيربيري**، يعلن بدايات المفهوم «الحديث» للمؤلف كشخصية وفرد. يُناشد شوسر قُرّاءه في نهاية المقدمة بألاّ ينسبوا إليه «وقاحة» إعادة سرد «كلمات» شخصياته وهتافها: «إني لا أقول كلماتهم بشكل ملائم.» ويؤكد شوسر أنّنا نعلم علم اليقين كما يُوقن هو أيضاً، أنّ من يسرد حكاية منقولة عن رجل ما، «لا بدّ أن يكون دقيقاً / لينقل كلّ كلمة» وإن كانت «بذيئة»، فسيجد نفسه مضطراً «لقولها»، «وإلاّ فإنّ سرده غير صادق / ولسانه يُزوّر الكلام ويستخدم كلمات

جديدة»، كما يخبرنا شوسر (السطور 726–742، يقتبسها مينيس، 1988، ص. 199). عبر هذا التأكيد غير الدّقيق، الذي يسعى شوسر من خلاله إلى حماية نفسه فيدفعنا إلى تصديق أنّ دوره في حكايات من كانتيربيري هو مجرّد مساهمة بسيطة، يعتمد شوسر على فهم قُرّائه لعُرف الكتابة الذي يُصوَّر فيه الكاتب مجرد شخصٍ يجمع سلطات الشخصيات التي يستشهد بأقوالها ويُفسّرها، ومن ثمّ فهو يوسّع نطاق الدّقة والصحّة ليتجاوز سلطة قدماء المؤلفين، إلى سلطة الشخصيات المشكوك فيها (مينيس، 1988، ص. 203). إنّ تبنّي شوسر لدور «الجامع» هذا، وفي السياق نفسه، هو في الواقع نوع من «التّنكر» الذّكي يخفي وراءه وجوده كمؤلفٍ واعٍ لذاته. ويمكننا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، فنقترح أنّ تواضع شوسر الذي فسر من خلاله مكانته الوضيعة كجامع («Compilatio») هو في حدّ ذاته تأكيد لهوية المؤلف. إذن، هو مؤلف بالمعنى الحديث بقدر ما ينكر سلطته ودوره هذا. إنّ هذه الفبركة الذّكية للتواضع التأليفي، تسمح لنا بتمييز لعبة التأليف القائمة في **حكايات من كانتيربيري**. وللتعبير عن ذلك ببساطة، نقول إنّ قدراً كبيراً من استمتاعنا بالقصيدة، وجانباً مهماً من المتعة الحديثة التي ننعم بها عند قراءة قصيدة شوسر، ينبعان من قدرتنا على فهم الفجوة الموجودة بين الشخصيات والمؤلف، التي تسمح لنا بتشييد مفهوم للمؤلف من خلال المفارقات، والإيحاءات، والتشكيلات الاستطرادية، والحديث الجانبي للشخصيات، والرّموز

النصّية، وعبر استغلال جَمْعٍ من التقاليد الأدبية وتعديلها.

في دراسة حديثة قدّمتها مؤسسة تأليف شوسر، بعد وفاته بقرون، تتفق ستيفاني تريغ (Stephanie Trigg) مع كلٍّ من مينيس وبيرو في اقتراحهما أنّ شوسر يحتل موقعاً متقدماً من تطوّر المفهوم «الحديث» للتأليف. إذ «يعدّ شوسر تجسيداً نموذجياً»، كما تقول تريغ، «للتّحول والتناقض المرتبطين بطريقة فهم التأليف في الحقبة المتأخرة من العصور الوسطى» (تريغ، 2002، ص. 54–55) وتزوّدنا تريغ بثلاثة نماذج تأليفية متنافسة كانت متوافرة لشوسر:

> أول هذه النماذج ظهر في فترة انحطاط التأليف عندما بدأ شوسر بالكتابة باللغة الإنجليزية، عندما كان دور الشاعر اجتماعي الطابع، وهو يُلقي شِعره أمام مجموعة من المستمعين. أمّا الدّور الثاني فهو ذو طابع فردي يُميز الكاتب الذي يُنتج نصوصه داخل إطار تقليد نصّي مُتوارث. والدور الثالث والأخير يُعزى لمساهمة شوسر في ظهور مفهوم حديث للمؤلف المحترف الذي يصنع أسساً للأجيال القادمة.
>
> (تريغ، 2002، ص.50)

إنّ ما يُميّز أعمال شوسر، حَسْب تريغ، أنها تُحفّز «تمييزاً متعاطفاً لدى القارىء» مع شخص الرّاوي، الذي يتصرّف كبديل للمؤلف، وتُضيف تريغ أنّ تعريف المؤلف بهذه الصورة، كان جزءاً من فهم الأدباء في الحقبة التي تلت العصر الرومانسي، للنصوص الأدبية

(تريغ، 2002، xviii). وتقترح تريغ أيضاً أنّ التّلقي الحسن لأعمال شوسر فيما بعد، جعله بحقّ جزءاً لا يتجزأ من مفهوم حديثٍ للتأليف. تمنحنا الفكرة القائلة أنّ شوسر يشكّل «أصل العملِ المتعّمد الواعي» الفرصة لقراءة النص من خلال سيرة حياة الكاتب ونواياه. وتعدّ هذه الفكرة أساسية ومهمة بالنسبة لمناقشاتٍ تتعلّق بالمفارقة في أعمال شوسر، وبالمعرفة اللامحدودة بالشخصيات، وصوت الرّاوي، وتقف، في نهاية المطاف، من وراء المؤسسة القائمة لدراسة أعمال شوسر. إلاّ أن فَهْم شوسر من هذا المنطلق، ينطوي على مفارقة تاريخية، ويفرض مفاهيم التأليف التي ظهرت فيما بعد على أحد شعراء القرن الرّابع عشر. وتتّضح هذه الفكرة من خلال تعليق معبّر، يقول فيه ج. أ. بيرو (J.A. Burrow): «تُثبت تلك الأعمال التي لا تزال محطّ اهتمامنا أنّ التأكيد التقليدي لاعتماد المؤلف على نصوص سابقة «مضّلل جزئياً» (بيرو، 1982، ص. 34). يمكننا القول إنَّ هذه الأعمال تحديداً يمكن استيعابها باعتبارها تقترح مفهوماً «حديثاً»، وحتى «رومانسياً» للمؤلف كمُنشئ لا يعتمد في نهاية الأمر على العُرف الذي لا يزال حياً، والذي أصبح جزءاً من النصوص المعيارية مقتاتاً على عُرف أدبي يتطلّب علاماتٍ تُشير إلى الفردية التأليفية، لإثارة الاهتمام بذلك العُرف.

ثقافة المطبوعات

إنّ انتشار الأعمال المكتوبة، التي تعدّ جزءاً من ثقافة المخطوطات، تستلزم النسخ اليدوي المتكرر للنّصوص. كما أن عملية «نشر» المخطوطة وما يصحبها من النسخ المتكرر من قبل ناسخين متتاليين تُقيّد بشكل صارم قدرة الكاتب على تثبيت النّص، على النّقيض من النص المطبوع الذي يسيطر عليه الكاتب، ولو من حيث المبدأ على الأقل، سيطرة كاملة تقريباً. ومن المحتمل أن يظهر اسم النّاسخ بجانب اسم المؤلف على النص، في ثقافة المخطوطات، ومن ثمَّ فغالباً ما «تضيع» هوية المؤلف. يقول آرثر ماروتي (Arthur Marotti):

> لقد كان أمراً طبيعياً، في نظام انتقال المخطوطات، أن تستولد القصيدة الغنائية مراجعات وتصحيحات وملاحق وإجابات، لأنها كانت جزءاً من خطاب اجتماعي مستمر. لقد كانت النصوص في هذه البيئة طيّعة بالوراثة، تهرب من سلطة المؤلف لتنضم إلى عالم اجتماعي يُغيِّر فيه المستمع القصيدة بإرادته، وأحياناً يتم الأمر دون أن يعي ذلك.
>
> (ماروتي، 1995، ص. 135)

ويخلص ماروتي إلى القول إنّ هذا النظام لم يكن «متمحوراً حول المؤلف» بقدر ما كانت ثقافة المطبوعات السائدة كذلك.

لقد كان التنظيم المحتمل للعمل المنشور، أحد نتائج اختراع الطابعة المتنقّلة. وبينما يجادل بعض النقاد أنّ الكتابة والثقافة الضليعة

في الأدب هما شرطان رئيسيان لتأسيس، أو ابتكار المفهوم الحديث للتأليف، تناقش إليزابيث آينشتاين (Elizabeth Eisenstein) في كتابها **الصحافة المطبوعة كعاملٍ نحو التغيير** (1979) كيف كانت تكنولوجيا النشر المطبوع الجديدة، منذ بداية نشأتها وثيقة الصّلة بمفاهيم جديدة للتأليف. وتضيف آينشتاين قائلة، بينما كانت «الحاجة الماسة للكتابة المتعجّلة» شائعة بلا شك في روما القديمة، كما كانت كذلك، لنقل، في فلورنس عصر النهضة، فهنالك فرق مهم جداً بين رؤية عمل الشخص واسمه في صورة ثابتة دائمة، من ناحية، وكتابة أبيات شعرية يمكن أن «تضيع للأبد، أو تخضع للتغيير بفعل النّسخ، أو يتم تناقلها شفهياً، إن كانت حقّاً أبياتاً بارزة» وفي نهاية المطاف تُنسَب إلى «أحدهم»، من ناحية أخرى. وحتّى عندما أصبح من الممكن التمييز بين نَظْم قصيدة ما وإلقائها، أو كتابة كتاب ما ونسخه، وأصبح من الممكن تصنيف الكتب حَسْب أسماء مؤلّفيها، تتساءل آينشتاين، «كيف يمكننا أن نلعب اللعبة الحديثة المعروفة باسم «الكتب والمؤلفين»؟» (1979، الجزء الأول، ص. 121). وتطرح آينشتاين، بالمثل، فكرة تؤكد فيها أن الأصالة، وهي النقطة الحيوية والعامل الحاسم في المفاهيم الحديثة للتأليف، تحتل مكانة مختلفة تماماً في «عصر الناسخين»، فدون احتمالية انتشار النُّسخ الزهيدة الثمن نسبياً والمتوافّرة بسرعة نسبية أيضاً عن طريق آلية الطباعة، لم يكن بمقدور أي شخص أن يعلم بأمر هذا الاكتشاف الحديث الذي كان في الواقع

جديداً (الجزء الأول، ص. 123–124). ولهذا السبب، يُفرّق بيرو بين «الثقافة» «المتقطعة» في عصر المخطوطات والثقافة «المتدرّجة المتواصلة» في عصر الطباعة» (بيرو، 1982، ص. 126). لقد كان يُنظر إلى الكتابة قبل تأسيس ثقافة المطبوعات، كما تقترح آينشتاين، كتمثيلٍ لما كان معروفاً أصلاً. ففي هذه الثقافة، كان الاختراع، في سياق مختلف، كما أسماه جاك ديريدا (Jacques Derrida) «ابتكاراً حيوياً (revelatory invention)، واكتشافاً وكشفاً عمّا هو موجود أصلاً»، على النقيض من عملية إنتاج شيء جديد، أو ما يُطلق عليه ديريدا «الابتكار الإبداعي (creative invention)، وإنتاجاً ولما هو غير موجود» (ديريدا، 2002، ص. 168).

تربط آينشتاين ثقافة المطبوعات بالتأكيد الجديد على أهمية الفرد في عصر النهضة، إذ تقترح أنّ الطباعة تؤدي إلى حاجة إلى أنماط جديدة من حقوق الملكية، التي باتت تُعرف «بحقوق النشر»، وتؤدي هذه الحقوق في نهاية الأمر إلى تزايدٍ في هيبة المبتكرين أو المؤلفين (آينشتاين، 1979، الجزء الأول، ص. 240). لكنّ الطّباعة أيضاً، تُولّد ردّ فعلٍ مضاداً، ضد التّماثل ووحدة المعيار اللتين تتطلبهما. وكما تقول ويندي وول (Wendy Wall) في دراستها المعنونة بصمة الجنوسة: التأليف والنّشر في عصر النهضة الإنجليزي (1993)، يمكننا أن ننظر إلى التأليف كعملية أعيد تعريفها في مستهل العصر الحديث، داخل سياق يقع فيه «تضارب بين صناعة

الطّباعة وثقافة المخطوطات» (وول، 1993،xi). وكما ولّد التأكيد الرومانسي اللاّحق على ذاتية الفرد المنعزل، ردّ فعل ضدّ الخصائص اللاإنسانيّة المزعومة لعصر الصّناعة، فلقد أدّى تماثل الكِتاب المطبوع (وهو بحدّ ذاته عامل مهم في عملية التصنيع) إلى رغبةٍ في التعبير عن شخصية الفرد وذاته، ورغبة في تمثيل ذاته كفرد متميّز، ومن ثم يفوز بما يُسميه والتر بنجامين (Walter Benjamin)، «هالة» الشخصية الفردية (آينشتاين، 1979، ص. 230–235، انظر بنجامين، 2001، 1169). تؤدي ثقافة المطبوعات، إذن، وفق بعض المؤرخين، إلى تأكيد متجدّد على الشخصيّة الفردية، كرّد فعلٍ، تحديداً، ضدّ دافع التماثل الذي تحفزه الثقافة ذاتها. وعلى النقيض من ذلك، قام آخرون بتمييز فرصٍ للتعبير عن هذه الشخصية الفردية الحديثة، داخل ثقافة الكتاب المطبوع الجديدة. يقول والتر أونغ (Walter Ong)، على سبيل المثال، إنّ السّمات الشكلية للكتاب المطبوع توفّر صورة خادعة عن شيء منفصل، فبينما تفترض الثقافة الشفهية التّناص، حيث تُبنى قصيدة أو قصة ما على قصيدة أو قصة أخرى، يزوّدنا الكتاب المطبوع على وجه الخصوص بصورة وهمية يبدو فيها الكتاب كشيء مستقل عن النصوص الأخرى، تاركاً أثراً قوياً يُوحي «بالانغلاق» الذي يؤكّد بالمقابل فردية المؤلف وأصالته واستقلاله (أونغ، 1982، ص. 133–134). إنّ ثقافة المطبوعات تتطلّب بلا شك، علاقة جديدة بين النص والمؤلف، على الرغم من فهمنا لها كثقافة تُنتج تماثلاً مهدّدا وتُصِرّ

على الفردية كردّ فعل؛ تلك الفردية التي تؤكدها سمات شكلية مثل الانغلاق والتّميز. ويُعبَّر عن هذه العلاقة التّجارية الجديدة من خلال تدعيم مفهوم الشخصية الفردية وخصوصية القراءة والكتابة، وعبر التطور النهائي للحقوق القانونية للملكية التأليفية (انظر نورث، 2001، ص. 138). تلاحظ إليزابيث هيل (Elizabeth Heale) وجود أنماط من الكتابة [في نهاية القرن السادس عشر] يمكن أن يكون الفاعل فيها مُعبِّراً عن صوت المؤلف، ومن ثم معبّراً عن ذاتيته، مهما كان هذا الصوت تجريبياً وغير ثابت، وتصبح هذه الأنماط احتمالية منطقية مقبولة عند العامة» (هيل، 2003، ص. 5).

لقد تمّ تشكيل تلك الفئة المتطوّرة التي ظهرت في المرحلة الانتقالية من القرن السادس عشر والمعروفة بالمؤلف الأدبي، داخل إطار ما تُسميه ويندي وول (Wendy Wall) «تضارباً بين الممارسات المتعلِّقة بالمخطوطات والمطبوعات من ناحية، وبين ممارسات الهواة الأرستقراطيين وسوق العمل، من ناحية أخرى» (وول، 1993، ص. 3). ومع إطلالة القرن السابع عشر أصبحت العلاقة بين الشعر وعملية النشر المطبوع متقلّبة جداً، فلقد عُدَّ النشر المطبوع عموماً مُهيناً بالنسبة إلى فن الشعر. يقول بيل في هذا الخصوص: لقد أدّت «عملية دمقرطة الأدب، وهي عملية صارمة، إلى ظهور شعور متزايد بانحطاط الأدب» (بيل، 1998، ص. 30). لقد أدّى ازدراء الأرستقراطيين في البلاط لفكرة تحويل الكتابة إلى مهنة، وكذلك

التّحيز ضدّ النّشر المطبوع بسبب ميله إلى التقليل من شأن الحدّ الهش الذي يفصل طبقة الأرستقراطيين عن الطبقات الدّنيا، إلى كبح تطوّر سوقٍ للكتب المطبوعة، على الأقل فيما يتعلّق بالأدب. «لقد كان تحوّل النبلاء إلى هواة جزءاً حيوياً ومهماً من ثقافة البلاط»، تقول وول واصفة الحال في النصف الثاني من القرن السادس عشر، ولذلك «رأى [الكُتّاب] أن من الملائم غرس الفكرة القائلة إنّ النّشر يجعل من المرء شخصاً شعبياً وسوقياً» (وول، 1993، x). ويُضيف ساندرز (Saunders) قائلاً إنّ كُتّاب البلاط «لم يُربكوا أعمالهم بالتّواضع شبه القروسطي» (ساندرز، 1964، ص. 47)، فكاتب البلاط يكتسب هيبته وثروته من مكانته في البلاط، أمّا محاولة كسب الثروة أو المكانة من خلال النشر، فلقد كانت تعد نوعاً من التشهير الذي يؤدي إلى انحطاط مكانته الأرستقراطية أو طموحاته للوصول إلى هذه المكانة. يقول جبرائيل هارفي (Gabriel Harvey) في رسالة كتبها إلى إدموند سبنسر (Edmund Spenser) قرب نهاية القرن السادس عشر: «ما من شيء أكثر بغضاً وخزياً، لشخص يحظى بمكانه مرموقة في جامعتي ومهنتي المهمة بعيداً عن الوطن، مثل أن أُصنَّف ككاتب للشعر الإنجليزي المقفّى» (اقتبسه ساندرز، 1946، ص. 49). وتقوم وول في دراستها لأهمية الطباعة ودورها في مأسسة وتذكير التأليف، بتلخيص التوتر الثقافي بين الكتب المطبوعة وتداول المخطوطات، فتقول:

> أُنتِجت المخطوطات في عصر النهضة بالجملة، وكانت عبارة عن نصوص يمكن اختراقها، بمعنى أنها كانت تخضع للمراجعة التحريرية بينما تتناقلها الأيدي. حصلت هذه الأعمال على سلطتها من مكانتها في حلقات أصدقاء ومعارف، مثل تلك التي تكوّنت في البلاط وفي البيئات التابعة لحانات البلاط، وبيوت الطلبة في الجامعات المختّلفة. أمّا النصوص المطبوعة، من ناحية أخرى، فيمكننا القول إنها استمدّت سلطتها من خصائصها النّصية الدّاخلية، وليس من وضعها كشعرٍ عَرضيّ. وعلى أية حال، لا تتمتع النصوص المطبوعة بسلطة اجتماعية ملحوظة وذلك بسبب ارتباطها بالتّجارة.
>
> (وول، 1993، ص. 8)

وبينما كان من الممكن أن يتلقّى الكاتب أجراً من نوع ما مقابل عمله، كما يقول ساندرز، لم يكن العمل ذاته «السبب المباشر لذلك» (ساندرز، 1964، ص. 43). لقد كان التأليف الشعري وسيلة للفوز بتأييد زبون دائم ثريّ ومُتنفِّذ عبر استعراض الشاعر لذكائه وعبقريته الفكرية، وهذه قدرات متميزة يمكن ترجمتها إلى عمل آخر قد يكون مفيداً بشكل أكبر ومباشر لهذا الزّبون (هيلغرسون، 1983، ص. 29). لقد تمكّن الشعراء من خلال شعرهم أن «يعرضوا أنفسهم أمام زبائن محتملين، فيظهرون لهم كخبراء من البلاط، ماهرين كلامياً، وموثوقين أخلاقياً، وكرجال مؤهلين للعمل كأمناء سر وكَتَبة في مناصب رسمية،

أو كمدرسين خصوصيين، أو منتجين بارعين للترفيه الأرستقراطي (هيل، 2003، ص. 11). ولعلّ ويندي وول لا تبالغ عندما تقول إنَّ كُتّاب عصر النهضة لم يتمكّنوا بسهولة من تعريف أنفسهم كمؤلفين بالمعنى الحديث أو القديم بسبب «الهيبة المرتبطة بالشعر كهواية، وحيوية مؤسسة المحسوبية والحواجز التي فرضها البلاط على قنوات الطّموح (وول، 1993، ص. 12–13). يقول المؤرخون، بلغة أخرى، إنّ المفهوم الحديث للتأليف شديد الارتباط بمسائل لا تتعلّق بالتكنولوجيا فقط بل بالاقتصاد أيضاً. وطالما لم يكن أمراً عملياً، من وجهة نظر اقتصادية، أن يقتات الفرد من الكتابة بدلاً من المحسوبية، فإن المفهوم الحديث للتأليف بدا معلّقاً أو مُتّحداً جزئياً مع الثقافة المسيطرة. إذن، يمكن القول أن ظهور مهنة التأليف مرتبط بانحسار أهمية الهيبة والمكانة والسلطة الاقتصادية والسياسية للبلاط، وتزايد فرص التمويل التي توفرها تكنولوجيا الطباعة.

تحدّى شعراء القرنين السادس عشر والسابع عشر «العلامة أو الدّمغة المميزة» للطباعة، واحتضنوا، بطرقهم الخاصة، التأليف كمهنة، فيمكن القول إنَّ أعمالهم نجحت في احتكار مواقع مركزية كنصوص معيارية في الأدب الإنجليزي. ويبدو أن هنالك منطقاً أدبياً تاريخياً خارقاً في عملية تحوّل تلك الأعمال إلى نصوص معيارية؛ ذلك المنطق الذي تطوّر لتحتضنه «ثقافة الأجيال القادمة» التي اكتمل نموها على أفضل وجه في القرن الثامن عشر والعصر الرومانسي (انظر

بينيت، 1999، 2005أ). ومن ثمّ، يتم إحياء ذكرى هؤلاء الشعراء في المستقبل بالنّظر إلى أي مدى قدروا فيه على التّملص من التّحيّز في زمنهم، وإلى قدرتهم على احتضان كل ما من شأنه أن يصبح معياراً للأجيال القادمة. يقوم ريتشارد هيلغرسون (Richard Helgerson) في كتابه **شعراء البلاط المتوّجون ذاتياً** (1983)، بدراسة ظهور منطق النصوص المعيارية السابق الذّكر، من خلال دراسة «النظام» الأدبي الذي أفرز شعراء مثل سبنسر (Spenser)، وجونسون (Jonson) وملتون (Milton). يميز هيلغرسون بين شعراء البلاط «الهواة» في القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، والشعراء «المحترفين» الذين أسماهم «شعراء البلاط المتوجين ذاتياً»، وهم أولئك الشعراء الذين كانت كتاباتهم «وسيلة للمساهمة في تنظيم وتطوّر الدّولة» (هيلغرسون، 1983، ص. 29)، والذين استقرّ طموحهم في الشعر فقط واحتضنوا تكنولوجيا الطباعة وما يمكن أن تجلب من شهرة وثروة محتملة. وكما هي الحال مع شوسر، اهتم شعراء هيلغرسون الثلاثة (سبنسر، جونسون، ملتون) بمكانتهم ودورهم كشعراء، وبأنفسهم كمؤلفين. كان سبنسر، على سبيل المثال، «فريداً من نوعه» مقارنة بأولئك الشعراء الذين عاصروه، لأنه كان الوحيد الذي «قدّم نفسه شاعراً، ورجلاً اعتبر الكتابة واجباً وليس ألهوّة»، وكان أول شاعر في إنجلترا «يزاول الشعر كمهنة ليصبح محترفاً تماماً» (ص. 55، 82). أمّا جونسون، فلقد كان «عمله محور حياته»، كما يقول هيلغرسون،

«ولم يستطع أنّ يتجنّب قول ذلك»: «ما من شاعر إنجليزي آخر في عصر النهضة، ينكبّ على عمله، كما أفعل»، ويصّر جونسون على «تقديم نفسه كأحد شعراء البلاط الذين كللوا أنفسهم بالغار»، إلى درجة أن «الشاعر يطغى أحياناً، على القصيدة» (ص. 182، 183، 103). أما ملتون «فيتجاوز المصاعب الموروثة في موقعه المؤقّت»؛ أي «عزلته الشديدة التي فرضت نفسها»، التي تعدّ جزءاً من «أكثر الإشارات تصميماً وقوة؛ تلك المعبّرة عن سموّه كشاعر متوّج» (ص. 231، 135). يشمل أصل مفهوم التأليف الحديث والرّومانسي حسب مبدأ النص المعياري الإنجليزي، إنّ صحّ كلام هيلغرسون، إصراراً واعياً على شخص الشاعر ذاته، بوصفه شاعراً، وتؤكد هذه الفكرة، فكرة لورنس ليبكنغ (Lawrence Lipking) الأكثر عمومية، والأكثر تحديداً تاريخياً في الوقت نفسه، القائلة بأنّ الشعراء يصبحون شعراء من خلال تمعّنهم في معنى أن يكون المرء شاعراً. يقول ليبكنغ في هذا المقام: «لقد ترك كلّ شاعر غربي رئيسي بعد هومير، عملاً ما، يسجّل مبادئ تطوّره الشعري» (ليبكنغ، 1981، viii). إنّ ما يُميّز شعراء هيلغرسون المتوّجين، في نهاية الأمر، هو، تحديداً، احتضانهم لثقافة المطبوعات، ولذلك فإنهم يُبرِزون أنفسهم بوعيٍ تام، ويشكلون أصواتاً وشخصيات فردية، ويجعلون من أنفسهم شعراء بطريقة يمكن تقديرها حقّ التقدير، بعد رحيلهم.

ابتكار حقوق النشر

يميل المؤرخون الأدبيون إلى الاتفاق على أنّ التغييرات الاجتماعية والتجّارية الحاسمة، التي تسبّبت بابتكار المفهوم الحديث للتأليف، وقعت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لحظة أن أصبحت تكنولوجيا الطباعة جزءاً لا يتجزأ من ثقافة أوروبا الغربية، وبمجرّد أن تحسنت «علامة أو دمغة المؤلف» من خلال مكافآتها المالية - أي؛ من خلال احتمالية أن المؤلف يمكن على الأقل، أن يقتات من كتاباته. ويلخّص لنا برين هاموند (Brean Hammaond) الضغوط التجارية والثقافية التي حدثت إثر الحرب الأهلية الإنجليزية في منتصف القرن السابع عشر، عندما تحوّلت بريطانيا إلى مجتمع مستهلك على نطاق واسع وأصبح الشعر وأعمال أدبية أخرى جزءاً مهماً مما أسماه بيير بورديو (Pierre Bourdieu) «الرأسمالية الثقافية»:

> يُعتقد أنّ الحرب الأهلية قد حفّزت الطلب المتزايد على المواد المطبوعة، أمّا معدلات محو الأمية، التي تزايدت بثباتٍ في مطلع العصر الحديث، فيُعتقد أنها تنامت بسرعة بين النساء خاصة، في العقود التي تلت عصر إعادة المَلَكية[1] في إنجلترا. وعندما أصبح المجتمع قادراً على توفير حياة تتجاوز مجرد كسب العيش لعدد أكبر من أفراده وبالتالي أصبحت الكتب من ضمن الممتلكات

---

(1) يُنسب عصر إعادة الملكية (The Restoration)، في إنجلترا إلى عام 1660 عندما رقي الملك شارلز الثاني العرش، ويُنسب كذلك إلى عهد الملك تشارلز الثاني (1660–1685). وأحياناً إلى عهد الملك جايمس الثاني (1685–1688) أيضاً. (المترجم).

التي سعى هؤلاء الأشخاص الذين باتوا ينعمون بحياة أفضل، إلى استهلاكها، فأصبحوا يحتلّون أعلى قائمة المستهلكين، لأنّ الناس كلّما ازدادوا ثراءً، احتاجوا إلى كماليات «الحياة المحسنة» كما يسميها ديفيد هيوم (David Hume)، حتى يتمكنوا من فصل أنفسهم عن هؤلاء الذين لم يتمكنوا من تحمّل كلفة تلك الحياة، ومن تضييق الهوّة بينهم وبين هؤلاء الذين طالما تنّعموا بتلك الرّفاهية دون جهد أو عناء لأجيالٍ عديدة. وعندما أصبحت الجرائد والدوريات، في السّتينيات جزءاً دائما من مشهد النّشر، صار من الممكن الحديث عن سوق تنشر عدداً ضخماً من الأعمال الأدبية. ولقد حاول الناشرون أن يختاروا موقع سوقهم بدّقة كبيرة ليكون مُوجهاً بشكل مباشر للقرّاء. واستجاب الكُتّاب لإحساسهم بما يحتاجه السوق وحاولوا أن يحفّزوه، كما كان القراء متحمسين للمشاركة في هذه السوق. ولم يكن بمقدور الكتابة أن تبقى على ما كانت عليه؛ أي المخطوطات التي كان يتم تداولها على نطاق ضيق داخل زمرة معينة، أو بعض الكتب المطبوعة التي لم تكن في متناول الجميع، والتي دعم إنتاجها بعض الزّبائن الدائمين من النبلاء.

(هاموند، 1997، ص. 32)

هذه هي الظروف التي أفرزت المؤلف بالمفهوم الحديث، أو المؤلف كفردٍ مخلص للكتابة، معتمدٍ عليها إمَّا لكسْب قوته أو لتأكيد هويته،

وكشخص مستقل بذاته، عن المحسوبية والمجتمع ذاته في نهاية الأمر. يتّفق المؤرخون على أنّ ظهور مفهوم التأليف هذا، هو أحد وظائف التغييرات التي يعكسها الوضع القانوني للكُتّاب الناشرين لأعمالهم، وتعدّ هذه التغييرات، بالمقابل، نتيجة ازدهار ثقافة المطبوعات.

يقول مارك روز (Mark Rose) في كتابه **المؤلفون والمالكون: ابتكار حقوق النشر** (1993)، الذي يدرس فيه العلاقة بين التأليف وقانون حقوق النشر، إنَّ ابتداع مفهوم حديث للتأليف «هو جزء لا يتجزأ من عملية تحويل الأدب إلى سلعة» وإنَّ «الملكية» هي «السّمة المميزة» للمؤلف الحديث، حيث يؤكد «استحداث» قانون النشر البريطاني في عام 1710 على مفهوم المؤلف الحديث «كمنشئ وبالتالي مالك لنوع خاص من السِّلع، ألا وهو عمله» (روز، 1993، ص. 1–2). ولقد ظهر تحوّل واضح في مفهوم التأليف، فلقد كان التركيز في القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، كما تقترح روز في كتابها، على ما يفعله الشاعر، ثم أصبح التركيز على مفهوم أوضح للمؤلف كمالكٍ لملكية معينة – «الملكية الفكرية» كما أصبحت تُعرف في نهاية المطاف – مرتبط بنموّ الشخصية الفردية التي تتمتع بملكية العمل، في أواخر القرن السابع عشر (ص. 13–15). وتذهب مارثا وودمانس (Martha Woodmansee) إلى ما أبعد من ذلك، عندما تتحدّث عن علاقة الفكرة الحديثة للتأليف بالمفهوم المنعزل. «لقد وجدت قوانين الملكية الفكرية جذورها في عملية إعادة تعريف

مفهوم العملية الإبداعية التي استمرت على مدار قرن من الزمان وبلغت ذروتها في تصريحات مدوّية مثل تصريحات وردزوورث أن هذه العملية الإبداعية لا بدَّ أن تكون منعزلة وفردية، وتقدّم عنصراً جديداً إلى العالم الفكري» (وودمانس، 1994ب، ص. 27).

إنّ السياق الذي يدعّم الفكرة السابقة مرتبط بقانون الترخيص (Licensing Act) الذي شُرّع عام 1662، ليتمّ إهماله في عام 1695. فقبل هذا التاريخ، كان يتم تنظيم نشر الكتب من قبل شركة القرطاسية، التي تمثّل عدداً محدوداً من باعة الكتب في لندن، الذين احتكروا طباعة الكتب وتوزيعها. وبعد انهيار قانون الترخيص في عام 1695، ظهرت حاجة ملحّة لفرض حقوق باعة الكتب - كما نظروا إليها آنذاك - على الكتب التي يطبعونها ويبيعونها. وفي عام 1710، قُدّم قانون من شأنه حماية تلك الحقوق وعُرض في نهاية الأمر على البرلمان. لقد كان عنوان القانون تثقيفياً: «قانون لتشجيع التعليم بمنح ملكية نسخ الكتب المطبوعة لمؤلفيها أو لمن يسعى إلى شراء هذه النسخ خلال الأوقات المذكورة أدناه».. بمعنى آخر، وُجّه القانون نحو «تقدّم التعلّم»، وليس نحو تطوير حقوق المؤلفين. يقول جون فيذر (John Feather): كانت القوة الاقتصادية، «القوة الدّافعة» من وراء الاعتراف بحقوق المؤلفين، أما حقوق النشر فكانت «الوسيلة التي تطوّرت ... لحماية استثمارات أولئك المرتبطين بالطباعة والنشر» ولم يكن لها علاقة بأمور أخرى أكثر «رُقيّا» مثل الاهتمام الأدبي

البحث (فيذر، 1994، ص. 4–5). وهكذا، عومِل المؤلفون وباعة الكتب أو الناشرون على حدٍّ سواء، بمعنى أنّ حقوق النشر تنتمي إمَّا للمؤلف أو لأولئك الذين يبيعهم المؤلف «نسخة» عمله. وعلى الرّغم من ذلك، وكنتيجة غير مقصودة للحاجة لحماية حقوق الناشرين، نصَّب القانون المؤلف ككينونة شرعية (روز، 1993، ص. 49). وبعيداً عن محاولة إنهاء الجدل الدّائر حول ملكية الأعمال الأدبية، فلقد مهّد ما يطلق عليه «قانون آن» (Statue of Anne)[1] لعام 1710، الطريق لصراعٍ دام أكثر من قرن حول الطبيعة الدقيقة لحقوق النشر، وملكية الأعمالٍ الأدبية وأعمال أخرى، ودور المؤلفين وأصحاب المطابع وباعة الكتب. إنّ مسألة الوضع القانوني للملكية الأدبية في القرن الثامن عشر لا يمكن عدَّها مسألة قانونية وتجارية متعلّقة بملكية العمل فقط، على حدّ قول روز وآخرون، بل كخلافٍ حول مفهوم التأليف ذاته. لقد سمح قانون عام 1710 والتشريعات الأخرى من بعده التي أجازها البرلمان بمنح ملكية العمل للمؤلف (الذي يتمتّع الآن بمطلق الحرية لبيع هذا الحق كناشر أو بائع كتب). يمكننا القول إذن، إن قانون عام 1710، والمراجعات والتعديلات التي خضع لها فيما بعد، منحت المؤلف تدريجياً وجوداً قانونياً.

تمّ التعبير عن المفارقة الأساسية التّجارية لمفهوم التأليف الحديث أو الرومانسي، في هذه المرحلة تحديداً، وبشكل واضح. وفي الوقت الذي

(1) هو أول قانون يتعلّق بحقوق النشر في بريطانيا العظمى تم تفعيله عام 1709، وفُرض بالقوة عام 1710، ويُشير عنوان القانون إلى الملكة آن، التي فُعّل القانون في عهدها. (المترجم)

أصبح فيه التأليف قابلاً للتطور مالياً وقانونياً، ظهرت «إيديولوجية جمالية» تُعبّر عن سموّ واستقلالية العمل الفنّي، وعن المؤلف ككفيلٍ لأصالة واستقلالية عمله. إنّ ما يُعرف «بالإيديولوجية الرومانسية» للتأليف، هو في الواقع «عالَم اقتصادي معكوس»، إذا ما استخدمنا عبارة بيير بورديو (Pierre Bourdieu)؛ عالم تتساوى فيه بدقّة قيمة العمل مع بُعده المفترض عن «حقل الإنتاج» (بورديو، 1993، الفصل الأول). باختصار شديد، يمكننا القول إن العمل الذي يملك قيمة تجارية، كان يعدّ مفتقراً للقيمة الجمالية. ويُعبِّر ألكسندر بوب (Alexander Pope)، «الكاتب المحترف البارع» كما يصفه هاموند (Hammond)، و«الذي هاجمت قصائده الرئيسة الكتابات المحترفة التجارية»، عن هذه الصورة المخادعة فيقول: «إنني أكتب لأنّ الكتابة تُرفّه عنّي» و«أقوم بتصحيح عملي لأنّ مراجعة العمل تبهجني بقدر ما تبهجني الكتابة، وأقوم بنشر أعمالي لأنه قيل لي إنَّ إسْعاد الآخرين مفخرة حقاً» (هاموند، 1997، ص. 292–294).

كانت فكرة القيمة اللاّمادية للعمل الأدبي؛ أي كون العمل قيّماً من ناحية جمالية لأنه لا يساوي شيئاً من ناحية مالية، فكرة جديدة في القرن الثامن عشر. ويمكننا، في الواقع، تتّبعها بالرّجوع، على الأقل، إلى بندار (Pindar) الذي كتب في القرن الخامس قبل الميلاد، مُؤنباً «آلهة الوحي الشعري المرتزقة» لأنّها اقتاتت من الكتابة (انظر ماغي، 1989، ص. 20–21). وكانت الفكرة ذاتها جزءاً من التّعصب الشديد الذي أحاط «بالعلامة المميزة للطباعة» في القرن السادس عشر. إلا أن أيديولوجية

التأليف هذه، سيطرت في القرن الثامن عشر على مؤسسة الأدب وبدأت في تعريف مفهوم معين للتأليف. ويعلّق تيري إيغلتون (Terry Eagleton) ساخراً وموضحاً كيف أنّ تصوير الفن، والفنان كشخص مستقل غير مهتم بالمردود المادي، والذي برز «عندما انحدر الفنان إلى مستوى منتج تافه لسلعة ما»، يمكن فهمه باعتباره يرتبط بشيءٍ من «التعويض الروحي» عن الإهانة والذل اللذين يشعر بهما الشخص عند الكتابة مقابل أجر (إيغلتون، 1990، ص. 64–65). تكمن المفارقة هنا في أن هذا المفهوم المحيِّر للمؤلف باعتباره فوق كلّ الاعتبارات التجارية، هو تحديداً ما يجعل عمله قابلا للتطور اقتصادياً وتجارياً. ويوضّح بورديو (Bourdieu) في تحليله للرّوائي الفرنسي غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) الذي كتب في القرن التاسع عشر، كيف وقف المؤلف ضدّ «البرجوازية»، وضحّى بنفسه، «وابتكر ذاته داخل المعاناة، مشاركا في ثورة ضد البرجوازية والمال من خلال ابتداع عالم منعزل حيث تتعطّل قوانين الضرورة الاقتصادية، على الأقل لفترة من الزمان، وحيث لا تُقاس قيمة الأشياء بالنجاح الاقتصادي» (بورديو، 1993، ص. 169).

يقترح روجر شارتييه (Roger Chartier)، في هذا السياق، تعديلاً لفكرة فوكو القائلة بأن «قَلْباً راديكالياً» قد حدث في القرن السابع عشر، عندما تمّ تبادل «قوانين نسبة النصوص المتعلِّقة بالخطابات العلمية والأدبية إلى مؤلفيها» (شارتييه، 1994، ص. 31). ويعتقد شارتييه أنّه بدلا من ذلك، لا بدَّ أن ندرس عن قُرب التغيير الواقع عندما تمّ التّحول من نظام

المحسوبية إلى النظام التجاري الخاص بالنّشر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر: ويعتقد شارتييه أنّه بدلا من ذلك، لا بدَّ أن ندرس عن قُرب التغيير الواقع، عندما تمّ التّحول من نظام المحسوبية إلى النظام التجاري الخاص بالنّشر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر:

> كان خضوع المؤلف للالتزامات التي خلقتها علاقات الزّبون وصِلات المحسوبية، مصحوبة في السابق بانعدام تكافؤ راديكالي بين الأعمال الأدبية والصفقات التجارية. ثمّ انقلب الموقف بعد منتصف القرن، عندما ظهر تقدير مالي للكتابات الأدبية التي أصبحت الآن تكافأ كنوع من العمل، خاضع لقوانين السوق، وكان هذا التقدير قائماً على إيديولوجية العبقرية المبدعة النزيهة التي ضمنت أصالة العمل.
>
> (ص. 38)

من المؤكد أنّ «وظيفة المؤلف» في القرن الثامن عشر ارتبطت بشكل أساسي بخِدَع يمكن النظر إليها من وجهة نظر معينة كاللّهاث الأخير لثقافة تحتضر، مثل الأعمال المنشورة وهي مجهولة المؤلف أو تحمل اسماً مستعارا، وابتداع الأعمال المشكوك في صحة نسبتها إلى من تُعزى إليهم من المؤلفين المزيّفين مثل بطل جميس ماكفيرسون (James Macpherson)، الإيرلندي الأسطوري (**فنغل** (1762)، **تيمورا** (1763) **وتوماس رولي** لشاتيرتون (Chatterton) (نُشرت قصائد «رولي» أول مرة في عام 1777)، وكذلك نسبة دورٍ تحريري

(وهمي) للمؤلف في رواياتٍ مثل **كلاريسا** (1747–1749) لصاموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson) و**رجل المشاعر** (1771) لهينري ماكينزي (Henry Mckenzie)، وجميعها روايات اتّبعت، بطرقها الخاصة، سيرة حياة مول فلاندرز (رواية دانيال ديفو (Daniel Defoe) المعروفة بالحظ السعيد والحظ العاثر **للشهيرة مول فلاندرز** (1722)، وكتاب الرّحالة ليمويل غاليڤر (**رحلات غاليڤر** (1726) لجوناثان سويفت (Jonathan Swift). من ناحية أخرى، يمكن النظر إلى الإيحاءات الناجمة عن طمس اسم المؤلف أو استخدام اسم مستعار، على الرغم من ذلك، كمحاولة للفت النظر إلى تحفيز اهتمامنا بالمنتج الحقيقي للنص. ولعلّ هذه الإيحاءات تعكس ما تسمّيه سوزان ستيوارت (Susan Stewart) «أزمة الأصالة» (ستيوارت، 1991، ص. 5). لقد احتوى النظام التأليفي والأدبي الجديد الذي ظهر في القرن الثامن عشر، كيفما نظرنا إليه، على منطق ونظام اقتصادي ساهما في تأسيس مفهوم التأليف، وأصرّ النظام الجديد بشكلٍ متزايد على نشر هوية المؤلف، مالك النص ومُنشِئه، وفي الوقت نفسه، أنكر بشكل متزايد الإيديولوجية الأرستقراطية التي قدّمت المؤلف كرجلٍ نبيل مزدرٍ للطباعة، وكمرتزق تنصّل من الترتيبات التّجارية المتّبعة في النشر المطبوع. هذا هو تحديداً شكل التأليف الذي يتم التعبير عنه بشكل كامل في العصر الرومانسي، والذي سيصبح فيما بعد مفهوم التأليف الذي سيتم قبوله وتحدّيه أيضاً عبر القرنين القادمين. سننظر

بتفصيل أعمق في الفصل التالي إلى فكرة المؤلف الرومانسي التي نبعت من هذا المفهوم، وإلى المؤلف كمصدرٍ أصيل، مستقل، ومعبّر بشكل أساسي عن شخصية فردية متميزة.

الفصل الثالث

المؤلف في العصر الرومانسي

قام كلٌّ من رولان بارت (Roland Barthes) وميشيل فوكو (Michel Foucault) المؤلفان اللذان ابتكرا، إلى حدٍّ ما، النظرية الحديثة للمؤلف، بتعريف نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بالفترة التي تشكّل فيها المفهوم «الحديث» للتأليف، بصورة كاملة. يقترح كلاهما بمعنى آخر، أنّ فكرة كون العمل الأدبي مبنياً بشكل رئيسي وحصري على التعبير عن شخص المؤلف، وصلت أوجها في الفترة التي تعرف الآن بصورة شائعة «بالرّومانسية». ويعتقد شين بيرِك (Seàn Burke) أنّ «التغيير التاريخي الجذري في مفاهيم التأليف» لا يعدّ من وظائف النظريات التي ظهرت في أواخر القرن العشرين بقدر ما هو من وظائف «الثورات الرومانسية وأنماط الخطاب الفلسفية والجمالية في القرن الثامن عشر، التي اقتات عليها». إنّ فكرة «الموت» المجازي للمؤلف بدأت كنظرية في العصر الرومانسي تحديداً، على حدّ قول بيرك، داخل تقليدٍ عارضته النظرية الأدبية الحديثة من خلال تأكيده على موت المؤلف أو اختفائه (بيرك، 1995،xix). لقد دشّن الرومانسيون، بلغة أخرى، مفهوماً معيناً للتأليف، وفي الوقت نفسه وبالطريقة ذاتها، أعلنوا زوال المؤلف

الوشيك. ولذلك، فإنّ لفكرة المؤلف كمنشئ للنص ومصدر للعبقرية متعمداً الكتابة مما يجعله مصدراً واعياً للنص الأدبي يفرض سلطةً وقيوداً على معاني النص المتنامية، أهمية خاصة لثقافة بدأت أيضاً، في الوقت ذاته، بتمجيد فضائل الجوانب الجمالية التي لا تبدي اهتماماً بشخص المؤلف.

أرغب في هذا الفصل أن أتفحّص بعض الطّرق التي برزت من خلالها شخصية المؤلف المعبّر في العصر الرومانسي؛ العصر الأكثر نشاطاً في إنتاج نظريات حول الأدب والإبداع الأدبي. يمكننا القول إنَّ نظرية التأليف الرومانسية حين يُصوّر المؤلف كشخص مستقل، يعبّر عن أصل النص، مسؤولة عن كلّ ما أوحى به الحديث عن «المؤلف»، بشكل شائع أو تقليدي، وبالتأكيد عن كلّ ما اعترض عليه بارت وفوكو في نظرياتهما النقدية المتعلّقة بالتأليف. ودون نموذج التأليف هذا، كان من الممكن حقاً، أن يختلف الجدل في النقد الأدبي والنظرية الأدبية الذي ظلّ دائراً طوال المائتي عام الأخيرتين. وفي الوقت نفسه، وكما أوضحت سابقاً في الفصل الثاني، نجد أنّ النصوص الأدبية والمناظرات المتعلّقة بنظرية الشعر والنظرية الأدبية التي ظهرت قبل نهاية القرن الثامن عشر، يمكن دراستها من خلال الأفكار المرتبطة بمفهوم التأليف، والتي ظهرت في العصر الرومانسي وما بعده. تحتوي نظرية التأليف على ما يسميه م. م. باختين (M. M. Bakhtin)، «أزمة التأليف» إذ يقول: تعدّ الرومانسية

العصر الذي «لا يهدف إلى التّفوق على الآخرين في مجال الفن، بل إلى التفوق على الفن ذاته» (باختين، 1990، ص. 202). وسأحاول في هذا الفصل أن أبيّن الطرق التي تعمل من خلالها نظرية التأليف الرومانسية التعبيرية، وأن أتتبّع إيحاءاتها وإسهاباتها خاصة فيما يتعلّق بمواضيع مثل عملية الكتابة، والخيال، والإلهام، والأصالة. وسأقوم كذلك باستكشاف الطرق التي تجعل نظريات التأليف الرومانسية معرّضة للمساءلة، وكيف تتحوّل إلى مجالٍ للخلاف، والتناقض. بلغة أخرى، أودّ أن أبحث في كيفية عمل النظرية الرومانسية للتأليف تحديداً، من خلال إخفاقها في أن تعمل.

التعبير والعبقرية والأصالة

لقد رأينا سابقاً كيف توحي الدراسات الحديثة في تاريخ التأليف بأنّ التشكيل «الحديث» للتأليف مرتبط بتطوّر الخطاب القانوني والسياسي والاقتصادي والتجاري، وتطوّر أنماط أخرى من الخطاب، كما يرتبط كذلك بانتشار تكنولوجيا الطباعة والتحديثاًت الناجمة عنها، وبالتغيرات التي وقعت على البنية القانونية للملكية الأدبية والمجتمع التجاري. يميل النّقاد والمؤرخون والمنظّرون إلى الاتّفاق أنّ هذه التطوّرات بلغت ذروتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر من خلال محاولة إعادة تعريف المؤلف ومفهوم «الأدب» فيما بات يعرف بالنظرية «الرومانسية». عُدَّ المفهوم الرومانسي للتأليف،

بتأكيده على الشخصية الفردية، والتّفرّد والأصالة، والنوايا الواعية لشخص المؤلف المستقل، جزءاً من تطوّر أكثر عمومية لفكرة الذّات. إنّ فكرة الفرد، التي يعتمد عليها المفهوم الحديث للمؤلف، مرتبطة، كما يقول رايموند ويليامز (Raymond Williams)، «بانهيار النظام الاجتماعي والاقتصادي والديني في العصور الوسطى»؛ ذلك النظام الذي أكّد مكانة الفرد في هذا التسلسل الهرمي الصارم نوعاً ما داخل النظام الإقطاعي (ويليامز، 1988، ص. 163). على الرغم أنّ «اكتشاف مفهوم الشخصية الفردية» يعود تاريخه إلى الفترة الواقعة ما بين الأعوام 1050 و1200 في العُرف الإنجليزي (بيرو، 1982، ص. 40 / كيميلمان، 1999، ص. 18–21)، وعلى الرغم أنّ الفردية أساسية بالنسبة لأوجه الثقافة الكلاسيكية، على حدّ قول ويليامز (Williams) وآخرين، فلقد ظهر نظام فردي جديد في بداية العصر الحديث، مبني على تأكيد خاص على «الوجود الشخصي» للفرد، ولعلّ هذا التأكيد يمكن ربطه بإصرار البروتيستانتية على أولية العلاقة المباشرة والشخصية بين الفرد والله عزّ وجل. يناقش ويليامز كيف شدّدت علوم مثل المنطق، والرياضيات، والفلسفة السياسية في أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، على صورة الفرد مُتمّتِعاً «بوجود ابتدائي أوليّ» تُشتَق منه «قوانين المجتمع وأشكاله». ويوضّح ويليامز أيضاً كيف كان «الفرد»، «نقطة البداية» للّيبرالية الكلاسيكية في القرن الثامن عشر (ويليامز، 1988، ص. 164). توضّح مارغريتا دو غرازيا

(Margreta De GraZia) في دراسة تتحدّث فيها عن تلقّي القرّاء في القرن الثامن عشر لأعمال ويليام شكسبير، كيف يمتد مفهوم الفردية هذا، ومفهوم الملكية الذّاتية، إلى علاقة الفرد باللغة نفسها، فتقول: «يستولي الفرد المتحرّر اجتماعياً، وسياسياً، ومعرفياً على اللغة» محوّلاً الأسلوب الاستطرادي الإجرائي إلى أسلوب شخصي «يعبّر عن الذّات، مما يجعل اللغة رمزاً معقداً للوعي» (دو غرازيا، 1991، ص. 8). وفي هذا السياق، يتمّ عادة الاستشهاد بكتاب جون لوك (John Locke) المعنون: **مقال يتعلّق بالفهم البشري** (1690) حيث يعترض لوك في كتابه هذا على «سلطة» آراء الآخرين، ويؤكد أنّ معرفتنا بالعالم لا بدَّ أن تكون خاصة بنا نحن فقط، فيجب علينا أن نستفيد من «أفكارنا، وليس من أفكار الآخرين»، حتّى نكتسب المعرفة. يشكّل النقاش الذي يعرضه لوك نقطة تحوّل رئيسة في مفهوم المعرفة، يسمح بمنح، امتيازات للمؤلف الفرد المستقل، في القرن القادم:

> أعتقد أنّنا نأمل بشكل عقلاني أن نرى الأشياء بعيون الآخرين، كما نفهم الأمور من خلال فهم الآخرين لها. لكن كلما حاولنا أن نفهم الحقيقة والمنطق بأنفسنا، فإننا بذلك نملك المعرفة الحقيقية الواقعيّة. إنّ أفكار الآخرين التي تطوف داخل عقولنا لا تجعلنا أكثر معرفة، ولا حتى بمثقال ذرّة، وإن كانت تلك الأفكار صحيحة. إنّ ما يكون بالنسبة لهم عِلْماً، يكون بالنسبة لنا مجرّد تعبير عن رأي، لحظة أن نتوقف عن المصادقة على أسماء

> مُبجّلة، فنسخّر منطقنا في فهم تلك الحقائق - كما فعلوا هم أنفسهم - ممّا منحهم شهرة.
>
> (لوك، 1975، ص. 101)

إنّ التأكيد الفلسفي والتجاري والسياسي في القرن الثامن عشر، على مفهوم الشخصية الفردية وإيديولوجية الفردية المتملّكة التي تمنح امتياز الاستقلال التأليفي، مرتبط بتحوّل قيمة فكرة الأصالة وأهميتها. لقد ابتعد مفهوم المؤلف في عصر النهضة تدريجياً عن معنى المؤلف في العصور الوسطى كسلطة (auctor)، وعن الفكرة الكلاسيكية للكتابة كنمط من «التقليد»، يحتوي في أساسه على إعادة إنتاج أعراف استطرادية متعلقة بأنماط الأدب وأساليبه وأشكاله (انظر ڤيكرز، 1999). أمّا في منتصف القرن الثامن - عشر، فأصبحت فكرة الأصالة أساسية بالنسبة للمفهوم الجديد للمؤلف كصاحب سلطة. ولعلّ فكرة الأصالة الفنيّة تُفسَّر أوضح ما يكون في كتاب إدوارد يونغ (Edward Young)، **حدوس حول التأليف الأصيل** (1759)، على الرغم أنّ كتابه يعدّ مجرد عبارة واحدة في مجال امتياز الأصالة الثقافي العام، إبان منتصف القرن. يقول يونغ إنّ المقلدين هم عبارة عن «نسخ مطابقة مُحسّنة عمّا هو موجود لدينا مسبقاً»، مهمتهم «زيادة إنتاج سلعة الكتب» عن طريق «الاعتماد [ببساطة] على ما أسسه السابقون» (يونغ، 1918، ص. 7). ويوضّح يونغ بمرارة، تدفعه الصيغة المبتذلة المعروفة «بالمحاكاة القردية» بلا شك، أنّ القرود هم «أسياد

التقليد الساخر» (ص. 20). أمّا المبدعون الذين يصفهم يونغ ببلاغة إمبريالية تخلُّوا من الخجل، فهم «محسنون عظماء»، على النقيض من المقلّدين، يساهمون في «توسيع جمهورية صناعة الأدب، فيضيفون إقليماً جديداً لسيادتها» (ص. 6–7). إنّ التقييم الخاص بالأصالة والمحاكاة الذي يقترحه يونغ، نجده مكثَّفاً بشدّة في فقرة يقارن فيها العبقرية (الأصالة) بالتّعلم (المحاكاة):

> إنّنا نحمد التّعلم، لكنّنا نمجّد العبقرية. فالتعلّم يمنحنا البهجة بينما العبقرية تمدّنا بالنشوة، والتعلّم يزيدنا معرفة بينما العبقرية تُلهمنا وهي بحدّ ذاتها نوع من الإلهام الذي تهبه لنا السماء. يميّزنا التّعلم عن كل ما هو أدنى وأُميّ، بينما تسمو بنا العبقرية فوق المتعلّم والمهذب. التعلّم نوع من المعرفة المُستعارة بينما العبقرية معرفة فطرية وهي مِلكٌ لنا تحديداً.
>
> (ص. 17)

يُصرّ يونغ عبر دمج مفهوم معين للتأليف مع فكرة الأصالة ومن ثم مع مفهوم «العبقرية»، على صورة حقيقية للمؤلف كشخصٍ مستقل بذاته، تلقائي ومبدع بشكل راديكالي. يقول فرانسوا ميلتزر (Françoise Meltzer) واصفاً المؤلف: «المؤلف، جديد، أصيل، وعفوي، تلك كلمات حسنة، على النقيض من الكلمات السيئة مثل، ناسخ، قديم، مُقلد (أو سارق) ومُتعمّد» (ميلتزر، 1994، ص. 72). لقد تطوّر مفهوم الأصالة هذا، في العصر الرومانسي خاصة،

إلى فكرة الشاعر الذي تفوَّق على زمنه، ثم إلى فكرة الشاعر الحقيقي العبقري الذي يتميَّز بالأصالة إلى درجة أنه سيتم تجاهله بالضرورة في زمنه ليتم تقديره على أكمل وجه بعد رحيله فقط. لا بدَّ أن «يخلق» المؤلف «الأصيل»، كما يقول وردزورث في مقاله المنشور في عام 1815، «الذّوق الذي يُمتِّع القرّاء بعمله» (وردزورث، 1984، ص. 657–658، انظر بينيت، 1999 و2005أ).

يؤكد م. هـ. أبرامز (M. H. Abrams) في كتابه المرآة والمصباح (1953) حيث يعرض دراسة كلاسيكية لنظرية الشعر الرومانسي، أنّ النموذج المسيطر على الإبداع الأدبي في القرن الثامن عشر تحوّل من نموذج نُصبت فيه مرآة أمام الطبيعة، إلى نموذج آخر يكون فيه المؤلف مثل مصباح يبعث ضوءاً من مصدر واحد. يستخدم إبرامز هذه الاستعارَة ليصف الطريقة التي تصوّر فيها الرومانسية الشعرَ «كتدفّق، وكلامٍ وانعكاسٍ لأفكار ومشاعر الشاعر». إذ «لا يعدّ» العمل الأدبي، في نظرية التأليف الأدبي المعبِّرة هذه، «كانعكاس أساسي للطبيعة»، بل «تصبح المرآة الموضوعة أمام الطبيعة، شفّافة وتُخضِع بصيرة القارئ لعقل وقلْب الشاعر ذاته» (أبرامز، 1953، ص. 21–23). لقد اهتم الكُتّاب والفلاسفة في كلٍّ من بريطانيا وألمانيا تحديداً بوضع المؤلف في مركز الكون الأدبي، متأثّرين بذلك، جزئياً على الأقل، «بالثورة الكوبيرنيكية»[1]، وهو اسمٌ أطلقه الفيلسوف الألماني

(1) كوبيرنيكي (Copernican): ذو علاقة بكوبرنيكوس الفلكي البولندي (1473–1543)، أو

عمانويل كانت (Immanuel Kant) في القرن الثامن عشر على ثورته المعرفية. وبينما يوحي مفهوم المعرفة عند لوك (Locke) بأن المعرفة تنبع من حس المرء بالعالم والأفكار التي يكونها عنه، تفترض المثالية الحاسمة عند كانت (Kant) أنّ فهمنا للعالم متوقّف على بنية العقل البشري، أو ما يُسميّه بيرسي ب. شيلي (Percy Bysshe Shelley) «تخيّلات العقل البشري» («مونت بلانك»، 1817). نجد تلخيصاً بارزاً لهذه النقطة في جملة اعتراضية في قصيدة «تينترن أبي» (1798) لويليام وردزورث، حيث يتحدث عن «كلّ ما نرى / في هذه الأرض الخضراء، في هذا العالم العظيم / تراه العين وتسمعه الأذن (كلاهما يشارك في خلق العالم جزئياً / من خلال ما تدركانِه)» (II،ص. 105–108). إنّ إعادة تصوير العين والأذن كعضوين «خلاّقين» بذاتهما – تخلقان العالم وتدركانه جزئياً – تمنحنا إيحاءات عميقة للتفكير بالمؤلفين على وجه الخصوص.

إنّ إعادة التفكير في دور المؤلف، كما رأينا سابقاً، في القرن الثامن عشر، يؤكد بشكل مستمر على الفكرة الكلاسيكية التي تصوّر المؤلف كشخص منفصل عن المجتمع بشكل أساسي. إنّ المؤلف في العصر الرومانسي يعدّ حقّاً، شخصاً مختلفاً عن البشرية أجمع. فهو مثال يُحتذى به، ونوعاً ما، يسمو فوق البشرية، كشخص متميز حرفياً ومجازياً. الشاعر الرومانسي يعدّ من الرّواد الذين تفوّقوا على

بالاعتقاد القائل بأنّ الأرض والكواكب السيارة تدور حول الشمس. (المترجم)

زمانهم. وتختلف فكرة المؤلف الرومانسي عن فكرة الكاتب، أو المؤلف التافه، أو الصحفي، أو الكادح الأدبي، ويُعتقد أنّ قوىً خارجة عن ذاته، تمنحه الإلهام وتمكّنه من إنتاج عمل أصيل مبتكر. لكنّ مفهوم الأصالة هذا غريب جداً، لأنه يتعذّر تفسيره إلى حدٍّ ما. فعلى سبيل المِثال، يناقش يونغ (Young) كيف تحتوي العبقرية على «القوة لتحقيق أشياء عظيمة دون اللجوء إلى وسائل يُظنّ بشكل عام أنها ضرورية لتحقيق هذه الغاية» (يونغ، 1918، ص. 13). تشير هذه الصيغة إلى تناقض مهم في مفهوم التأليف في العصر الرومانسي، حيث نجد في فكرة المؤلف المثالي العبقري، انفصالاً غامضاً بين الأسباب ونتائجها، فما من سببٍ يبرّر قدرة العبقري على إنتاج الأعمال التي يقوم بكتابتها. إن الفكرة القائلة إنَّ المؤلف العبقري يُعبّر عن ذاته ويتفوّق على ذاته أيضاً، كانت شائعة في نظرية الشعر الرومانسي: بالنسبة لكانت (Kant) مثلاً، «يجب ألاّ يكون [الفن] متعمّداً»، والمؤلف في واقع الأمر، «لا يعرف كيف تدخل الأفكار» التي تشكّل عمله، رأسه» (كانت، 1952، ص. 167، 169). وأعلن كوليردج (Coleridge) بالمثل، في محاضرة ألقاها عام 1818 عن الأدب الأوروبي، أنّ العبقرية تشتمل على «نشاطٍ غير مقصود» وهذا النشاط يشكّل «العبقرية داخل الرجل العبقري» (كوليردج، 1987، 2، ص. 222). وغالباً ما ترتبط هذه التعليقات بأفكار مثل الإلهام الإبداعي والعبقرية والمهيب في الطبيعة. يقول ألكسندر جيرارد (Alexander

Gerard) في كتابه **مقال عن العبقرية** (1774): «يسمو لهيب العبقرية، مثل حافز إلهي، بالعقل على ذاته، ويحثّ التأثير الطبيعي للخيال العقل وكأنّما يستمد إلهاماً من قوى خارقة للطبيعة» (جيرارد، 1961، ص. 894). ويقول ويليام هازلت (William Hazlitt) بلغة أكثر واقعية في مقالٍ مُعنون بِدقّة، «هل تعي العبقرية قوتها؟»، إنَّ العبقرية «تعمل بطريقة لا واعية؛ أي غير مقصودة»، فأولئك «الذين أنتجوا أعمالاً خالدة، فعلوا ذلك دون أن يدركوا كيف أو لماذا»، فشكسبير، على سبيل المثال، «يدين بكلّ شيءٍ تقريباً، للصدفة وليس لصناعة الكتابة وطريقة تصميمها» (هازلت، 1930–1934، 12، ص. 118). وفي أكثر الأقوال راديكالية، يقول ويليام بليك (William Blake) أنه كتب قصيدته ميلتون (1803–1808) «بفعل إملاءٍ مباشر ... دون أي تأمّل مسبق، وحتى ضدّ إرادتي» (بليك، 1965، ص. 697).

ولعلّ أحد أكثر العبارات وضوحاً وإثارة للاهتمام، تلك التي تُعبّر عن الاعتقاد الرومانسي بفكرة الشاعر «المثالي»، التي نجدها في سيرة كوليردج الأدبية المشوَّشة والمشوِّشة. يَتْبع كوليردج صديقه وردزورث، كما رأينا سابقاً (انظر ص. 3)، في طرح السؤال، «ما الشعر؟»، ويُجيب كوليردج إنَّ هذا السؤال «شبيه تقريباً» بالسؤال القائل «من الشاعر؟» وإنَّ «إجابة أحدهما هي جزء من إجابة الآخر» (كوليردج، 1983، 2، ص. 15). هذه أحد مزاعم الرومانسية الرئيسة التي تربط الشاعر بشكل مباشر وأكثر عمومية، بالمؤلف. إنّ تفسير

كوليردج لكلمة «شاعر» تثقيفي حقاً، ويستحق الاقتباس بأكمله:

إنّه تميّزٌ ناتج عن العبقرية الشعرية ذاتها، التي تعزّز أو تعدّل الصور الشعرية، والأفكار والمشاعر المختزنة جميعها في عقل الشاعر. إنّ الشاعر، الذي يُوصف بكمالٍ مثالي، يُثير روح الإنسان فيحركها، حيث تخضع قدراتها لبعضها البعض حسب قيمها النسبية ومنزلتها. ينشر الشاعر نبرةً، وروح الوحدة التي تمزج، وتدمج الأجزاء ببعضها البعض، بفضل تلك القوة التركيبية الساحرة، التي أطلقنا عليها حصرياً اسم الخيال. هذه القوة التي تُفعَّل في البداية بفعل الإرادة والفهم، وتبقى تحت سيطرتهما التي لا تلين، وإن كانت وديعة وغير ملحوظة ... فإنها تكشف عن نفسها عبر التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتناقضة أو المتنافرة مثل خاصيتي التشابه والاختلاف، والعام والخاص، والمجرّد والملموس، والفكرة والصورة، والفردي والنموذجي، ومفهوم التجديد والحداثة، والعناصر القديمة المألوفة، وحالة المشاعر والنظام الأكثر اعتيادية، والحكم النابع من سيطرة متيقظة وثابتة على النفس والحماسة والشعور بالعمق والتّحمس. وبينما تمزج هذه القوة وتخلق انسجاماً بين العناصر الطبيعية وتلك المصطنعة، فهي لا تزال تُخضِع الفن للطبيعة، والنمط أو الأسلوب للمادة، وترجع إعجابنا بالشاعر إلى تعاطفنا مع الشعر.

(كوليردج، 1983، 2، ص. 15–17)

يؤيّد كوليردج، مسترشداً بالفلسفة المثالية الألمانية التي نادى بها كانت (Kant) وفريدريك شيلر (Friedrich Schiller)، فعلاً متوازناً تأليفياً خارقاً، يسمح بعددٍ من التناقضات داخل الشكل «المتناسق» للشاعر. ولعلّ ما يلفت نظرنا في وصف هذا الشاعر «المثالي» وما يجعل تعبيره عن مفهوم «رومانسي» للمؤلف نموذجياً هو إلى أي مدى يصوِّر الفرد، الشّاعر أو المؤلف في محور تعريف الشعر وعلى هوامشه أيضاً. تؤكد الفقرة السابقة الصلة بين الشعر و«قدرات» الفرد، التي تشتمل على إرادته، وخياله وقدرته على الفهم. ويوضّح كوليردج، في الوقت نفسه، أنّ سلطة الشاعر «ساحرة»، و«سيطرته» «وديعة وغير ملحوظة» وأنّ «إعجابنا بالشاعر» خاضع «لتعاطفنا مع الشعر». يملك الشاعر إذن خاصية تبدو خارقة، وطيفيّة أو وهميّة.

التأليف الأدبي

إنّ المفهوم الرومانسي – التعبيري للتأليف تسيطر عليه تناقضات تعدّ جزءاً من فكرة التأليف التي يطرحها هذا المفهوم ذاته، بدل أن يقدّم نظرية ثابتة ومتماسكة. يضع الرومانسيون، على وجه الخصوص، المؤلف في مركز المؤسسة الأدبية، عن طريق الإصرار على بداهة الإبداع الشعري وعفويته، والإصرار على العمل الفني كتمثيل مباشر للتجربة الإبداعية. يمكننا أن نفهم الإصرار على البداهة كنتيجة لاستحالة حدوثها. وتلك هي، على الأقل، النقطة التي يوضحها

فريدريك شيلر في مقاله المؤثّر «الشعر الساذج والعاطفي» (1795–1796). يقارن شيلر في مقاله الشاعر القديم «الساذج» الذي «يتّبع [ببساطة] الطبيعة والمشاعر»، بالشاعر الحديث أو «العاطفي» (أو «الرومانسي») الذي «يتأمّل في الانطباع الذي تتركه الأشياء عليه». وعبر هذا الفعل الاعتزالي التأمّلي فقط، يتكوّن الشعر بالنسبة للشاعر الحديث أو «الرومانسي» (شيلر، 1988، ص. 161). بهذا المفهوم، تبدو نظرية الشعر التعبيرية، على الأقل لكونها تشكلت داخل الغُرف الرومانسي، أكثر تعقيداً، وانقساماً وأقل ثباتاً مما يمكن أن يوحي به هجوم كل من بارت وفوكو، عليها. وللتعبير عن هذه الفكرة بلغة أخرى نقول إنّ نظرية التأليف – التي تم تفكيكها في نظرية ما بعد البنوية (أو النظرية التفكيكية) – في ذروتها، تمّ التقليل من شأنها مُسبقاً من خلال التوترات الدّاخلية التي أنتجتها، والتي يتعذّر اختزالها. تحوي النظرية الرومانسية التعبيرية داخلها، في واقع الأمر، العوامل التي تؤدي إلى دحضها. فإن كانت النظرية الرومانسية تصوّر المؤلف كشخصٍ يعبر عن أفكاره واختياراته، فإنها أيضاً تصوّر العمل الأدبي كشيء يشارك أو يشكل انعكاساً غريباً لذاته في الوقت نفسه، ولذلك فالعمل الأدبي يسمو فوق الأفكار والإرادة التي خلقته.

إن كانت البداهة تعدّ مشكلة بالنسبة لنظرية التأليف الرومانسية، فلا يعلّل ذلك مطلقاً بسبب الرغبة في أسر لحظة التأليف، بل بسبب استحالة حدوث ذلك. ولا تعدّ مبالغةً إذا قلنا إنَّ الشعر الرومانسي

ونظرية الشعر تحفزهما الطبيعة المتناقضة لمفهومهما للكتابة. يزوّدنا ويليام وردزورث في افتتاحيته للطبعة الثانية من **قصائد غنائية** (1800) بوصفه الشهير لعملية التأليف. «كل الشعر الجيد»، يقول وردزورث، «هو فيضٌ عفوي من المشاعر الجيّاشة» (وردزورث، 1984، ص. 598). ويؤكد وردزورث هذا الوصف ويزيد من تعقيده عندما يعود مرة أخرى للحديث عن مسألة العفوية الشعرية، في الصفحات التالية من الافتتاحية:

> لقد قلت إن الشعر فيض عفوي من المشاعر الجيّاشة: يستمد الشعر مصدره من المشاعر التي نسترجعها في لحظة ننعم فيها بالسكون: نتأمل هذه المشاعر حتى تختفي السكينة لحظة تولّد ردّ فعل، وتدريجياً تتولّد مشاعر جديدة موجودة فعلاً في عقلنا، وتشارك المشاعر السابقة التي كانت هدف تأملنا، أصلاً واحداً. وهنا، في هذا المزاج، يبدأ، بشكل عام، التأليف الناجح، ويستمر أيضاً، داخل مزاجٍ مشابه لهذا.

وبينما يكون هذا «الفيض من المشاعر الجيّاشة»، الذي يكوّن الشعر، «عفوياً»، يقترح وردزورث، أنّه، في الوقت نفسه، ليس عفويا. ويتم «استرجاع» تلك المشاعر و«تأمّلها» عوضاً عن التّعامل معها أو التعبير عنها مباشرة. ولهذا السبب، فإن مصدر الشعر يبعد خطوة عن «المشاعر» التي يعيشها الشاعر. لكن حتى يتم تحسين هذا التناقض، وحتى يتم تقليص أو التخلّص من التّأجيل المرتبط بعملية

التأليف، يعتقد وردزورث أن التّأمل الشعري، في واقع الأمر، يُنتج مشاعر أيضاً، تشارك المشاعر الأصلية المصدر نفسه، و«تُوجد فعلياً في عقلنا». يمكن القول إذن، إنَّ المشاعر الناتجة عن التأمل الشعري، هي بحدّ ذاتها نسخة ومصدر أصيل. ثم يسعى وردزورث في تحليله المعقّد الحذِر والمتناقض في نهاية المطاف، إلى تفسير الشعر كتعبير عن تجربة المؤلف أو مشاعره أو كتكملة أو نسخة عن تلك التجربة، وتأخذ هذه المشاعر أو تلك التكملة مكان الأصل في النهاية. القصيدة إذن عبارة عن فيض عفوي ونتيجةٍ للتّأمل الساكن أيضاً. أمّا مصدر القصيدة؛ أي ما تمثله أو تكمله، فهو تحديداً تلك المشاعر المعقّدة بشكل غريب، إلاّ أنها شخصيّة جداً، وتعدّ نسخة ومصدراً أصيلاً موثوقاً فيه. وبواسطة هذا المنطق المفصّل، الصعب والمتناقض، يُوضع المؤلف في النهاية في مركز مؤسسة الأدب الجديدة والحديثة.

لست أنا (Not My Self)

يقول مارلون روس (Marlon Ross): «يُساق الشعراء الرومانسيون نحو بحثٍ عن خلق الذّات وفهمها، اللذين لا سابق لهما في التاريخ الأدبي»، في دراسته لعملية تشكيل مفهوم خلق الذات داخل سياق ذكوريتها المتلهفة اللّحوحة (روس، 1989، ص. 22). إن كانت العبقرية المبدعة والمتمركزة ذاتياً هي العامل المعرِّف في الابتكار الرومانسي للمفهوم الحديث للتأليف، فالعامل

المعرّف في فكرة العبقرية هو تفريغ معيّن للذات الفردية؛ أي ما ينتج عن العبقرية من جهل أو انعدام القدرة أو الفاعلية - أو ما يُسميه جون كيتس (John Keats)، «القدرة السلبية» (كيتس، 1985، ص. 193). يلخص الكاتب الفرنسي والموسوعي دينيس ديديرو (Denis Diderot)، في عام 1775 تقريباً، ببراعة شديدة جهل الشاعر بعمله، عندما يصرّح الأول أنّ الشعر «يفترض إثارة مفرطة للعقل التي، يسببها الإلهام الإلهي كما يمكننا القول». إذ «يملك الشاعر»، وفق ما يقوله ديديرو، «أفكاراً عميقة دون أن يدرك مُسبّباتها أو آثارها. يندهش الفيلسوف الذي يجد في نفسه الأفكار ذاتها، التي هي ثمرة تأمل طويل، فيتساءل: من أوحى بهذه الحكمة الوفيرة، لهذا المعتوه؟» (مقتبس في بينيشو، 1999، ص.31). لقد تركت هذه الأفكار أثراً جليلاً على أعمال بيرسي ب. شيلي بالإضافة إلى الأفكار الكلاسيكية التي تتحدّث عن الإلهام وتناقشها أعمال مثل أيون لأفلاطون (Plato) و**الجليل في الطبيعة** للونغينوس (Longinus). يوضح شيلي في كتابه **دفاع عن الشعر** (المكتوب في عام 1820) أنّ الجهل جزء مهم لكنه ليس جوهريا بالنسبة للشعر، أو لعمل الشاعر. وكردّ فعلٍ لإعلان توماس لوف بيكوك (Thomas Love Peacock) في «عصور الشعر الأربعة» (1820)، أنّ الشعراء المحدثين «يتمرّغون في قمامة الجهل الرّاحل» (بيوك، 1987، ص. 208)، ويصرّح شيلي أنّ الشعر «مركز المعرفة ومحيطها» وأنه «لا يخضع لسيطرة قوى العقل

الفعّالة» و«لا يرتبط بالضرورة بالوعي أو الإرادة» (شيلي، 1977، ص. 503، 506). ويضيف شيلي قائلاً إنّ الشعراء هم «الأكثر اندهاشاً بصدق» من عملهم، وهم مثل «هيرفنت»[1] يتمتعون «بإلهام غير مفهوم»، فكلماتهم تُعبّر عمّا «لا يفهمونه» (ص. 508). ويهدف إعلان شيلي عن استقلالية الشعر إعادة إحياء العُرف العتيق للشاعر، وإضفاء معانٍ راديكالية عليه ليصبح الشاعر شخصاً لا منطقياً، مخبولاً أو مُلهَماً، ويبدو هنا أن شيلي يستجيب لإعلان سقراط (Socrates) في أيون أنّ الشاعر «كائن هوائي، مجنّح ومقدّس» غير قادر على نَظْم الشعر «حتى يُوحى إليه فيفقد عقله وفكره».

وبينما يحتفي الشعر الرومانسي ونظرية الشعر بفرديّة المؤلف وعبقريته، فكلاهما يؤكد أنّ القدرة على تجاوز الذّات وكلّ ما يقدر عليه الفرد الفاني الذي يقع في الخطأ دوماً، هما جوهر العبقرية. ويقول كيتس في رسالة كتبها عام 1818 واصفاً الشاعر: «هو ليس ذاته - لا يتمتّع بأي ذاتية - فهو كل شيء أو لا شيء - وليس له شخصية»، وهو «أكثر افتقاراً للشعرية من أي مخلوق في الكون، لأنه لا يملك هوية.» والرّسالة أيضاً أشبه بإعلان عن مهمة ما، حيث يصف لنا كيتس، عندما يكون في حجرة تعج بالناس فيقول: «إن كنتُ متحرّراً من التّفكّر في نتاج عقلي المبدع، عندها، لا تركن نفسي لذاتها» وتتم «إبادتي في وقت وجيز» (كيتس، 1958، 1، ص. 387). ويوضّح

(1) الهيرفنت (Hierophant) كاهن إغريقي قديم. (المترجم)

كوليردج عبر جدل شبيه بمناقشة كيتس لشكسبير كشاعر «ذي عقلية ضخمة» (كوليردج، 1983، 2، ص. 19) أنّ أحد الأمور التي «تَعِدُ بها العبقرية» هو «اختيار مواضيع بعيدة تماماً عن الاهتمامات والظروف الخاصة بالكاتب نفسه»، و«إذا ما اشتُقّت المواضيع مباشرة من أحاسيس المؤلف وتجاربه الخاصة»، «فإنّ جودة قصيدةٍ معينة تصبح مجرد علامة مشبوهة، وغالباً ما تكون ضماناً وهمياً للسلطة الشعرية الأصلية» (ص. 20). ويتابع كوليردج فيقول: إنّ شعور الشاعر «بالغربة والعزلة» يفصله عمّن حوله (ص. 22). ويضيف كوليردج في موقع آخر أنّ «العبقرية يمكن أن تتعايش مع الهمجية والكسل والحماقة وحتى مع الجريمة، لكنها لا تتعايش طويلاً، صدّقوني، مع الأنانية» (كوليردج، 1983، 1، ص. 33، ملحوظة (1). يزيد هذا الاعتقاد من حدّة التناقض الكامن في المفهوم الرومانسي للتأليف، الذي سيسيطر على الشعر والنقد والنظرية الأدبية أيضاً، حتّى القرن العشرين. يكمن التناقض في أن النظرية الشعرية الرومانسية تركز على مفهوم التأليف، لكنها في الوقت ذاته تجرّد التأليف من مفهوم الذّاتية. بهذه الطريقة تماماً، يعبّر كانت (Kant) عن فكرة اللامبالاة (disinterestedness). إذن، تعتمد «استقلالية» العمل الفني على استقلالية الفنان، وهي بحدّ ذاتها استقلالية متناقضة، يكون فيها الشاعر، ولا يكون أيضاً، معبراً عن نفسه.

الميراث الرومانسي

إن إحدى المشاكل التي تعتري الجدل الدّائر حول موت المؤلف، أو حياته، أو إعادة إحيائه، التي تفشّت في النظرية والنقد الأدبي منذ أواخر الستينيات، هي وجود أقطاب متناقضة، لا تشيع في النفس الرضا. فإمّا أن يكون المؤلف، أو يجب أن يكون، متوفّىً، أو أن يكون على قيد الحياة، وإما أن يكون حاضراً أو غائباً، وإما أن يسهل الوصول إلى نواياه التي لها صلة بالعمل وتعدّ موثوقة، أو نجد أنّ معرفة تلك النوايا غير ضرورية ومن الصعب الوصول إليها تحت كل الظروف، وإمّا أن يتوجّب علينا أن نولي عناية كبيرة بحياة المؤلف أو بالعمل نفسه. لكن، لحظة أن نخطو خطوة واحدة خارج تلك القيود الصارمة التي تفرضها مصطلحات هذا الجدل المُقيِّدة، نكتشف أن الكُتّاب والنقاد، منذ نهاية القرن الثامن عشر على الأقل، أمعنوا النظر في التفاعل المعقّد بين حضور المؤلف وغيابه، حتى أصبح اهتمامهم هاجساً مسيطراً تقريباً، كما أنهم اهتموا بدراسة الطريقة التي ترتبط من خلالها مركزية المؤلف بهامشيته، وكيف تصبح تلك المركزية سبباً لتلك الهامشية أو إحدى نتائجها، وكيف يصبح التأليف مستعبداً من جانب الظّهور الطيفي للمؤلف. يمكننا أن نفكر، على سبيل المثال، بإعجاب كيتس (Keats) بطبيعة مهنته الشعرية، لكننا نفكر أيضاً بمفهومه للشاعر كحرباء (شخص متقلّب متغيّر) و«الأكثر افتقاراً للشعرية من أي مخلوق في الكون» (كيتس، 1958، 1، 387). أو يمكننا

التفكير في الخطاب المعبّر عن كل ما هو مهيب في الطبيعة، الذي يضع الشاعر في مركز النّقاش حول النظرية الجمالية. وفي الوقت نفسه يلغي ويمحو استقلاليته وسلطته داخل تجربة الوحي الإلهي الذي يمنح الشاعر الإلهام الضروري. يتلخص هذا التناقض والتوتر في إعلان شيلي (Shelley) أنّ الشعراء مثل «هيرفنت» يتمتعون «بإلهام غير مفهوم»، وهم أيضاً خلق تعبّر كلماتهم «عما لا يفهمونه» وهم كذلك، «لا يشعرون بما يلهمون به الآخرين» (شيلي، 1977، ص. 508).

تزداد حدّة هذا التناقض عبر التركيز على مفهوم «لا شخصية» أو «انعدام شخصية» الفنان أو المؤلف، الذي سيطر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فإن كان إصرار النظرية الرومانسية على ذاتية المؤلف يشمل بالضرورة الإفصاح عن غياب أو اختفاء الذّات، يمكننا إذن أن نقرأ إصرار المحدثين على «انعدام شخصية» المؤلف بطريقة معاكسة؛ أي كإصرار على عودة الذات، أو ذاتية المؤلف الفرد داخل «انعدام الشخصية» هذا، الذي بدوره يحبس شخصية المؤلف أو ذاتيته المميزة بإحكام وبتناقض واضح في الموضع الصحيح. نرى ذلك، على سبيل المثال، في تعليقات فلوبير (Flaubert)، وإليوت (Eliot) وجويس (Joyce) – الأكثر اقتباساً، التي تتعلّق بغياب أو «لا شخصية» المؤلف أو الفنان. إنّ «الثورة العارمة»، كما يصفها هنري جميس (Henry James)، التي اندلعت بسبب فكرة «لا

شخصية» المؤلف، هي «عبارة متكررة» في رسائل فلوبير (جميس، 1981، ص. 138). يقول فلوبير، «عسى أن يُسلخ جلدي حياً قبل أن أصبّ مشاعري الخاصة على الوصف الأدبي» (مقتبس في المرجع السابق). أمّا مقولة فلوبير الشهيرة التي يعلنها في رسالة كتبها عام 1857 فهي: «يجب أن يكون المؤلف بالنسبة لعمله، كالرب بالنسبة لخلقه»، ثم يُعرّف فلوبير الطبيعة الغريبة لوجود المؤلف، فيصفها بأنها «لا مرئية وجبّارة». ويضيف فلوبير قائلاً: «يجب أن نشعر بوجود [الفنان] في كل مكان، لكننا لا نراه أبداً» (فلوبير، 1980، ص. 230). ونجد كلمات فلوبير هذه ضمن تأكيد ستيڤن ديداليس (Stephen Dedalus) على أنانية الفنان وغروره في رواية جيمس جويس، **صورة الفنان في شبابه**، حيث يقول «شخصية الفنان ... تصقل ذاتها، في نهاية المطاف، بعيداً عن الوجود، وتتجرّد من شخصيتها»، والفنان «مثل الرّب الخالق، لا مثيل له في الوجود،، يُقلّم أظافره دون مبالاة» «(جويس، 2000، ص. 180–181). إلاّ أنّ فلوبير وجويس يُذكّراننا حتى في إعلانهما عن «لا شخصية» الفنان، بالأنا (egocentricity) الخاصة بالفنان الحديث (فنان ما بعد العصور الوسطى، خاصة في العصر الرومانسي). ويمثل جويس، على غرار فلوبير، على حدّ قول د. س. غريثان (D. C. Greethan)، شخصية «الخالق للعالم المادي الذي سيطر عليه سيطرة تامة منذ البداية لكنه غائب عنه ... ولم يترك آثاراً فاسدة» (غريثان، 1999، ص. 30). لا

يدهشنا إذن أن نجد هذه الأنا والتقاليد والموهبة الفردية، في صُلب مقال ت. س. إليوت (T. S. Eliot) الذي يصفه و. ك. ويمسات (W. K. Wimsatt) بالمقال «الأكثر غموضاً» و«الأكثر تشويشاً» (ويمسات، 1976، ص. 119، 122). نُشِر هذا المقال أول مرة عام 1919 في مجلة رائدة، قام عزرا باوند (Ezra Pound) بتحريرها، وأطلق عليها اسماً مهماً: **المغرور: مراجعة فردية**. ولقد شن إليوت عبر هذه المجلة هجوماً شهيراً ومؤثراً على المفهوم الرومانسي للمؤلف الشخصي عن طريق الإفصاح عن الإعلان الرومانسي الرئيسي، ومفاده أنّ «تطوّر الفنان» يشتمل على «تضحية متواصلة بالنفس، وفناء مستمر للشخصية» وأكد أنّ «ما من شاعر أو فنان في أي مجال، يملك المعنى الكامل الذي يودّ التعبير عنه، وحده» (إليوت، 1975، ص. 40، 38). ويجادل إليوت بالمثل في كتابه **استخدامات الشعر والنّقد**، ضدّ الحكم على الشعر بالرّجوع إلى «الحوادث السابقة المفترضة في عقل الشاعر» (مقتبس في ويمسات، 1976، ص. 119). لكن، إن كان الشعر كما يصفه إليوت في مقاله الشهير، «هروباً من المشاعر وليس تحريراً لها، وهروباً من الشخصية المميزة وليس تعبيراً عنها»، فإننا نجد إليوت يذكّرنا أيضاً أنّ «أولئك الذين يملكون شخصية ومشاعر هم فقط يدركون معنى الهروب» منها (إليوت، 1975، ص. 43). إنّ فنّان إليوت الذي يعيش معاناةً و«يضحّي بنفسه»، هو العبقري الرومانسي الذي يضحّي بنفسه لأجل فنّه، ونتيجة لذلك، فهو يبتكر

أو يكشف عن ذاته في صُلب ذلك الفن. يكشف لنا و. ب. ييتس (W. B. Yeats)؛ كاتب السيرة الذاتية والمؤرخ، عن ازدواجية متماثلة نوعاً ما في افتتاحية مقالٍ كتبه عام 1937 يتحدّث فيه عن عمله فيقول: «يكتب الشاعر دوماً عن حياته الخاصة»، لكنه «لا يتحدّث مباشرة وكأنما يتحدّث إلى شخص يجلس بجواره على طاولة الفطور»، لأن «هناك سلسلة من الأوهام المجتمعة في ذهنه.» «وحتى عندما يكون الشاعر أقرب إلى ذاته»، يُضيف ييتس، «فهو لا يكون مطلقاً تلك الحزمة من الحوادث المفاجئة وغير المترابطة، التي تجلس لتناول طعام الفطور، لقد تمت إعادة إحيائه كفكرة، كشيء مقصود، ومكتمل»، فالكاتب «جزء من أوهامه المُجتمِعة» (ييتس، 1994، ص. 204).

يبدو أن جُلّ الفكر المتمحور حول مسألة التأليف، في القرن العشرين، يؤكد اختفاء المؤلف وعدم ارتباطه بالنص وافتقاره للوحدة. «لقد أصبحت إبادة الذّات وانعدام الشخصية ... الكميّر[1] التي يختار بعض الشعراء صيدها»، يقول دوغلاس دن (Douglas Dunn، 2000، ص. 165). «إنني أطمح إلى أن أُلغى، كفردٍ له حياة خاصة، من التاريخ وأُصبح مُفرّغاً»، كتب ويليام فوكنر (William Faulkner) في عام 1949، «لتكون حياتي بلا علامات مميزة، باستثناء كُتبي المطبوعة هدفي ... أن يصبح ملخص حياتي

(1) الكميّر (Chimera) كائن خرافيّ له رأس أسد وجسم شاه وذنب حية ويرمز إلى وهمٍ لا يمكن تحقيقه. (المترجم)

وتاريخها، نعياً يعلن وفاتي، فيُنقش على ضريحي: لقد كتب كتباً ثمّ توفّاه الله» (فوكنر، 1977، ص. 285). لعلّ فوكنر كان يفكّر بِقوْل فلوبير (Flaubert): «على الفنان أن يُنظم الأمور بطريقة معينة، حتى تعتقد الأجيال القادمة أنه لم يكن حيّاً أبداً» (مقتبس في وود، 1994، ص. 11). ويعتقد جون كرو (John Crowe) حين كتب عام 1938 قائلاً «إنّ الغُفليّة الواقعية (إن لم تكن الأدبية أيضاً)، شرط أساسي في الشعر»، ويضيف، «إنّ القصيدة الجيدة، وإن كانت ممهورة بالاسم الكامل لشاعر مشهور، تسعى كعمل فني إلى طمس هوية المؤلف» (رانسوم، 1968، ص. 2). يعكس هذا القول فكرة فورستير (Forster) الصّريحة، التي يُعبّر عنها مقاله المنشور عام 1925، حيث يقول: «يسعى الأدب كلّه إلى حالة الغُفلية» (فورستر، 1951، ص. 92).

إنّ المفهوم الذي يقدمه الكُتّاب للمؤلف، في القرن العشرين على وجه الخصوص، عادة ما يبدو مهتماً بشكل غريب بمقاومة سلطة المؤلف. إنّ صورة المؤلف كشخص لا دراية له بعمله، لا يعي تماماً ماذا يفعل، وكفرد لا شخصية له أو متعدّد الشخصية، تمثل أكثر الأشكال شيوعاً في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين، التي يلجأ إليها المؤلفون لتفسير أعمالهم. وغالباً ما يعكس هؤلاء الكُتّاب إعلان إليوت أنّ الشاعر «لا يملك» «المعنى الكامل لعمله وحده». ويصف روبرت فروست (Robert Frost) عملية الكتابة فيقول: «إنّ

البهجة الأولية بالنسبة لي، تكمن في مشاعر الدهشة التي تعتريني عندما أتذكر أمراً لم أدرك أنني أعلمه أصلاً» (فروست، 2000، ص. 45). ويُعلّق ج. ج. بالارد (J. G. Ballard) في المقدمة التي كتبها عام 1974، للطبعة الفرنسية من كتاب **كراش أو التّحطم** (1973)، قائلاً: «أشعر، نوعاً ما، أنّ الكاتب لم يعد يعرف شيئاً» (بالارد، 1990، ص. 9). وتبدو إحدى نتائج هذا التفكير أنّ تفسير النص يجب أن يُترك للآخرين، ويؤكد روبرت لوويل ذلك فيقول: «لا يعدّ مؤلف القصيدة بالضرورة، الشخص المثالي لتفسير الخداع بالتّحفظ» ولا يملك وجهة نظر ذات امتياز خاص، بهذا الشأن. فبالنسبة للوويل، على الأقل، فإن ما «لم أنوِه غالباً ما يبدو الآن، على الأقل، فعّالا تماماً مثلما نويته» (لوويل، 2000، ص. 106–107). هذه العبارة التي تعبر عن الجهل الشعري أو النوايا غير المقصودة أو غياب تلك النوايا أو احتمالية حدوثها، متفشية في نظريةِ الشعر في القرن العشرين. يقول زيسلو ميلوتز (Czeslaw Milosz) في «النظرية الشعرية الفنية»: «هنالك أمر غير لائق في جوهر الشعر حين يتكشّف شيء ما، لا ندرك أبداً أنّه موجود داخلنا» (ميلوتز، 1979، ص. 3). ويُفضي الشاعر البرتغالي فيرناندو بيسوا (Fernando Pessoa)، المتعدّد الشخصيات بشكل لا مسؤول، وعند تنكّره في شخصية الشاعر فيرناندو بيسوا، بدخيلة نفسه فيقول: «لا أعرف من أنا، وما هي الروح التي أملكها ... فالمؤلف الإنسان، كاتب هذه الكتب، لا يُميّز في نفسه أي شخصية»

(بيسوا، 1979، ص. 5–7). كما يقول والاس ستيڤنز عن قصيدة «المرأة العجوز والتمثال» في فقرة معقّدة قليلاً، مُقتبسة من مقاله «العامل اللاّمنطقي في الشعر»: «بينما لا يوجد أي شيء أوتوماتيكي يتعلّق بالقصيدة»:

> إلاّ أننا نجد جانباً أوتوماتيكياً، بمعنى أنّ القصيدة تعبّر عما أردتها أن تكون، دون أن أعلم قبل نظمها ما أردتها أن تفعل. لو كان كلٌّ منا عبارة عن آلية بيولوجية، فإن كل شاعر يشكل آلية شعرية، إلى درجة أنّ كل ما ينتجه يصبح ميكانيكياً، بمعنى أنه خارج عن نطاق قدرته على التغيير؛ أي أنه لا منطقي. وربّما لا أعني كليّاً أنّ العمل خارج نطاق قدرته على التغيير، فلعلّه، عبر إرادته، يستطيع تغييره. وإذا وضعنا ذلك بعين الاعتبار، فالأرجح أنّ الشاعر لا يقدر على التغيير طالما ظلّ يُعبّر عن ذاته.
>
> (ستيڤنز، 1979، ص. 50–51)

«فالأرجح إذن»، أنّ القصيدة «تكتب نفسها» على حدّ قول شارلز سيميك (Charles Simic) (مقتبس في ويبيرمان، 2002، ص. 64). ويتّفق و. س. غراهام (W. S. Graham) مع سيميك في الرأي، حين يقول الأول: «لا يكتب الشاعر ما يعرفه، بل يكتب ما لا يعرفه» (2000، ص. 119). ويضيف ج. م. كوتزي (J. M. Coetzee) قائلاً إنّ «الكتابة تكشف لك ما أردت قوله في المقام الأول»؛ «الكتابة، في الواقع، تُشيِّد أحياناً ما تريد أو ما أردت أن تقوله ... الكتابة تخلق

أو توضّح ... ما رغِبْت به، قبل لحظة» (مقتبس في أتردج، 2004، ص، 23). ويعلّق جون آشبيري (John Ashbery)، مُمعناً النظر في تلقّي القُراء لشعره، في مقدمة كتاب **تقاليد أخرى**، معبّراً عن ارتباكه، حيث يبدو أنّ هنالك اتّفاق في العالم الأكاديمي على «وجود شيء مثير في شعري» لكن، في الوقت نفسه «يوجد اتفاق ضئيل على قيمته الجوهرية وارتباك ملحوظ يتعلّق بمعناه إن كان يعني شيئاً». ويعلّق آشبيري على تساؤل الناس عن عدم قدرته على «ابتداع المعنى» على الرغم من قدرته على «ابتكار الشعر»، مانحاً إيّانا نوعاً من التبرير من خلال عبارة و. هـ. أودن (W. H. Auden): «إن كنتُ قادراً على إخبارك [بالمعنى]، سأعلمك حينها» (آشبيري، 2000، ص. 1–2).

لا بدّ أن نفهم هذا التأكيد على جهل المؤلف وغيابه، كوجه آخر لعُملة الشخصية في زمن الحداثة وما بعدها. لقد كان القرن العشرين حقّاً، عصر الاعترافات والمذكرات الأدبية، وعصر الإفصاح والكشف عن الذات، لا من خلال شعراء يُعرّفون بشعراء أدب «الاعتراف» أمثال: سيلڤيا بلاث (Sylvia Plath)، وروبرت لوويل (Robert Lowell) وجون بيريمان (John Berryman) وآخرين، فحسب، وإنما عبر المعنى المسيطر أنّ المؤلف يعبّر، نوعاً ما، عن بعض ذاته في كتاباته. مرةً أخرى، نقول إنه ليس من الصّعب إيجاد أمثلة على كُتّاب يتحدّثون عن دافع «الاعتراف» هذا، وارتباط نظرية الشعر بهذا النوع من الأدب، وإحدى المهام التي يقبلها العديد من

الكُتّاب المعاصرين، في الواقع، هي مهمة المندوب الذي يُجري مقابلة ما، أو كاتب المذكرات أو السير الذاتية التي تعكس حياة أعمالهم. يقول رايموند كارڤر (Raymond Carver): «يستفيد الكُتّاب – وأنا مُعجب بهم مهما كانت الظروف – من حياتهم الخاصة» (1988، ص. 16). و«من المدهش»، يقول شارلز تايلور (Charles Taylor)، «مقدار الأدب، في القرن العشرين، الذي ينصب موضوعه على الأدب ذاته، أو يبدو، على مستوى معين على الأقل، استعارة متنكّرة تُخفي وراءها الفنان وعمله» (تايلور، 1989، ص. 481). كلّ كاتب رئيسي تقريباً، في القرن العشرين، يبدو أنّه كتب مذكرات أو سِيَراً ذاتية أدبية، ولنذكر بعضها على سبيل المثال، **المرآة والبحر** (1906) لجوزيف كونراد (Joseph Conrad)، و**سجلات شخصية** (1912)، و**ولد صغير وآخرون** (1913)، و**ملحوظات ابنٍ وأخ** (1914)، و**سنوات منتصف العمر**(194) لهنري جيمس (Henry James) و**قصيدة «حياة» التي يكتبها شبح** (1928، 1930) لتوماس هاردي (Thomas Hardy)، و**صورة وصفية للماضي** (كُتبت ما بين عامي 1939–1940) لڤيرجينيا وولف (Virginia Woofl)، و**سِيَر ذاتية** (1955) ليتس (W. B. Yeats)، و**ابتسم رجاء** (1979) لجين رايس (Jean Rhys)، و**تحدّث عن الذكريات** (1967) لڤلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov)، و**سيرة ذاتية** (1991) لجانيت فريم (Janet Frame)؛ وتقع في ثلاثة أجزاء، و**تحت جلدي** (1994) لدورس ليسنغ

(Doris Lessing)، والصِّبا: **مشاهد من حياة ساذجة** (1997) لـ ج. م. كوتزي (J. M. Coetzee). لكنّ الرومانسية تسمح لنا أن نفهم أنّ الاتجاه نحو أدب الاعتراف لا يتعارض مع «لا شخصية» المؤلف، وأنّ السيرة الذاتية، يمكن أن تكون وسيلة لتجريد الذّات والتّبرأ من شخصيتها، تماماً كما يمكن أن نربط مفهوم «لا شخصية» المؤلف، بمحاولة التعبير عن ذاتيةٍ مُكثفة.

إنّ ميراث الرومانسية الباقي، إذن، هو ميراث متناقض يكون فيه المؤلف في مركز المؤسسة الأدبية، وفي الوقت نفسه، يتم إجلاؤه من هذه المؤسسة. وينتج عن هذا التناقض أمران. أولاً: يصبح المؤلف في العصر الرومانسي ضرباً من الخيال، فالمفهوم الرومانسي للتأليف يشتمل على أنموذج مثالي، ولعلّه أنموذج مستحيل، للاستقلالية. وبينما يُعد المؤلف الرومانسي مصدراً أصيلاً مُنتِجاً للذات بطريقة أساسية راديكالية، ومنعزلاً تماماً عن السياق الاجتماعي، فإن حقيقة أنّ المؤلف يستخدم اللغة ويستغل أنماطاً أدبية معينة داخل عرفٍ أدبي محدّد، ومفاهيم وتقاليد شعرية مخصوصة، من شأنها أن تحدّد المؤلف ككينونة اجتماعية. إنّ الإيحاء بتقلّد المؤلف سلطة ما، وبأصالته، هما في حدِّ ذاتهما تقليد أدبي: فحتّى يكون المؤلف أصيلاً أو مبدعاً، في هذا السياق، فإن ذلك يعني تحديداً أنه غير أصيل. ثانياً: إنّ المؤلف الرومانسي ضَرْب من الخيال بمعنى أنّ فكرة المؤلف المستقل بذاته، المذكورة سابقاً، هي نفسها مجرّد جزء من مفهوم التأليف الذي تطوّر

على يد الشعراء والنّقاد في مطلع القرن التاسع عشر. إنّ المذهب الرومانسي ذاته لا يشمل ببساطة الاحتفاء بالعبقرية المُنتجة المستقلة، فهي تفعل ذلك فقط داخل سياق يتم فيه تدمير تلك العبقرية. إنّ «إيديولوجية» التأليف الرومانسية، في واقع الأمر، التي يتم استيعابها كبنية متناغمة منسجمة مع ذاتها، يمكنها أن تخاطب احتياجاتنا أكثر من احتياجات الرومانسيين؛ أي يمكنها أن تكون «التركيبة المصمّمة لأهداف جدلية وأخرى المعارِضة للرومانسية في القرن العشرين» (روثفين، 2001، ص. 91). إنّ المؤلف الرومانسي، يحكي قصة التّلقي الأدبي اللاّحق، وهو خيال ونحتٌ ارتجاعي تمّ إنتاجه من خلال قراءة جزئيّة لنظرية الشعر الرومانسي، لأنّ الفكر الرومانسي المتعلّق بالتأليف يشكّل بفعل صراع، وتناقض، وعدم ثبات. وبقدر ما يعتقد أنّ مشروع النظرية الأدبية المعاصرة بأكمله قائم على إعلان «الموت» المقترح للمؤلف (الرومانسي)، يمكن القول إنّ النظرية الأدبية الحديثة تلاحق أطيافاً، وإنها في حدِّ ذاتها مجرد سراب وأشبه بكمّير.

الفصل الرابع

النظريات: الشكلانية، والنسوية، والتاريخية الجديدة

منذ بداياتها في القرن التاسع عشر، وقعت الدراسات الأدبية، بشكليها الاحترافي والأكاديمي وكما كانت تُدرّس في الجامعات في أوروبا وشمال أمريكا، تحت سيطرة الجدل الدّائر حول طبيعة المؤلف، ومشروعية مناقشة قضايا التأليف. ويمكننا أن نفهم مسألة المؤلف هذه، كما فهمها شين بيرك (Seàn Burke)، لا مجرد موضوع في النظرية الأدبية فقط، وإنما «كموضوع أساسي في هذه النظرية» (بيرك، 1998، ص. 191). ويمكن القول إنّ طريقة إدراكنا لمفهوم التأليف، تُعرِّف النظرية الأدبية، ومن ثم فهي تحدّد طريقة فهم الأدب وعملية القراءة ذاتها وسأقوم، في هذا الفصل، بمراجعة ثلاثة اتجاهات رئيسة في النقد الأدبي والنظرية الأدبية في القرن العشرين، بشكل مختصر، ألا وهي: **النظرية الشكلانية** والنسوية والتاريخية الحديثة، وذلك لتوضيح الطرق التي تجعل من قضية المؤلف مسألة جوهرية بالنسبة للتفكير في الأدب والنقد الأدبي والنظرية الأدبية، حتى عندما لا تبدو تلك المسألة على هذا النحو. إذن، فالمؤلف عامل لا يمكن تجنّبه في النقد الأدبي، ولاسيما عند الإصرار على موته.

النظرية الشكلانية (Formalism)

ظهر النقد الأدبي كمهنة في أواخر القرن التاسع عشر، حين انبثق عن فروع معرفة معينة مثل علم البلاغة والفيلولوجيا[1]، والتّاريخ والتحرير الأدبيين، وتتمتع جميعها بعلاقة متميّزة تربطها بموضوع المؤلف. ويُمكن القول إنّ النقد الأكاديمي بهذا المفهوم كان نتيجة لردّ فعلٍ ضد فكرة كون المؤلف مركز عملية التفسير الأدبي للنص. لقد اشتملت عملية مأسسة الدراسات الأدبية، والنقد على وجه الخصوص، واحترافها كفرع من فروع المعرفة الدّقيقة الجديرة بعالِمٍ، وكنوع من المعرفة منفصل عن علم البلاغة والفيلولوجيا والتاريخ الأدبي والتّراجم أو السّير الأدبية والتحرير الأدبي، نظرياً على الأقل، على تطهيرٍ واعٍ لملاحقة الهواة المتروّية للأدب، وتطهيرٍ لأشكال الخبرة التي تستخدم لإطلاق أحكام نقدية حين تسيطر مواضيع مثل السيرة الأدبية والنفسية ونوايا المؤلف. لقد كان الجزء الأكبر من مقاومة تقديم الأدب الإنجليزي كموضوع يُدرّس في الجامعات، نتيجة لشعور بعضهم أنّ دراسة الأدب ستعادل، في أقصى درجاتها، شكلا من أشكال اللّغو الرّفيع؛ «الثرثرة حول شيلي»، مثلاً، وأنّ الاهتمام بالشخصية التافهة والمحيرة للسِّير الأدبية سيُفسِد هذا الفرع من المعرفة بشكل لا يمكن إصلاحه. ولقد عبّر والتر رالي

---

(1) الفيلولوجيا (Philology): فقه اللغة التاريخي والمقارَن، وتُطلق أيضاً على دراسة اللغة، بوصفها أداة التعبير في الأدب، وحقلاً من حقول البحث يلقي ضوءاً على التاريخ الثقافي. (المترجم)

(Walter Raleigh) عن ذلك في مطلع القرن العشرين، حين قال: «إنّ هدف النقد الأساسي كان إعادة إحياء الموتى (مقتبس في بالديك، 1983، ص. 78). وفي عام 1869، قال البروفسور ألكسندر بين (Alexander Bain)؛ أستاذ المنطق والأدب الإنجليزي في جامعة أبردين، إنَّ تدريس الإنجليزية في الجامعات يجب أن يقتصر على دراسة علم البلاغة أو ما يُطلق عليه اليوم «فن الكتابة»، فالمرء:

> عندما يتوغّل في النقد الأدبي على نطاقٍ واسع، سيجد أنّ إغراء الانحراف نحو مواضيع لا قيمة لها بالنسبة لهدف أستاذ اللغة الإنجليزية، أقوى بكثير من إغواء الكحوليات والسجائر أو أي حافز حسّي. يستطرد الأستاذ ليتحدث عن حياة المؤلفين وشخصياتهم الذين يتحدّث عنهم، وما يحبّونه وما يكرهونه ومشاجراتهم وصداقاتهم، حتى إنه سيجد نفسه متورّطاً في الحديث عن عقائدهم وخلافاتهم.

تحدّث الناقد الشكلاني وعالم اللغة الروسي رومان ياكبسون (Roman Jakobson)، بمرارة ومن وجهة نظر مختلفة تماماً ومن سياق ثقافي وسياسي ووطني مغاير، عام 1921، عن إغراء دراسة التّراجم الأدبية في النقد الأدبي. وعلى غرار بين (Bain)، ينشر ياكبسون استعارة ميلودرامية ليصّور بدقّة مفهومه للتاريخ الأدبي التقليدي. «يتصرّف مؤرخو الأدب»، يقول ياكبسون، «مثل الشرطة التي تحتجز كل شي وأي شخص تجده في ساحة الجريمة أو عابر سبيل

من قبيل الاحتياط، حتّى تتمكن من اعتقال المجرم المطلوب». يقوم هؤلاء النّقاد أو «المؤرخون»، «باستغلال كل شيء متاح - كالبيئة، وعلم النفس، والسياسة، والفلسفة» وبذلك يطوّرون «وصفتهم المُعدّة منزلياً، من فروع المعرفة» (مقتبس في آيشينبوم، 1998، ص. 8). يلاحظ بول دي مان (Paul de Man) في سياق الحديث عن شكلية ميشيل ريفاتير (Michael Riffaterre)، أنّ النصوص الأدبية «لا تعرف عمّا تتحدّث».بمعنى «عندما يُفترض أن يتحدّث الشخص عن الأدب، نجده يتحدّث عن أي أمر تحت الشمس ... باستثناء الأدب». إنّ المحيط الأدبي **للنّاقد الشكلاني**، يقول دي مان يتكوّن «كطريقة لحماية المعرفة التي تهدّد دوماً بالانحدار إلى مجرّد ثرثرة، وأمور تافهة أو هوس بالذّات» (دي مان، 1986، ص. 29).

لقد تم فهم الدراسة الأكاديمية للأدب، التي سيطرت في منتصف القرن العشرين، من خلال مقاومتها ورفضها لكلّ ما عد تكراراً غير محترف ولا يتعلّق بدراسة علمية، لثرثرة التّراجم والتحليل السِّيري والسيكولوجي على وجه الخصوص. لقد اهتمت المدارس الأدبية المتداخلة مثل الشكلانية والنقد الحديث بدراسة طريقة عمل «الكلمات على الصفحة» بالتفصيل. وفي هذا السياق، اهتم الشكلانيون والنّقاد المحدثون، فوق كل شيء، بنوعٍ مُعيّن من التطهير؛ أي برغبةٍ لتطهير النقد، واشتمل هذا التطهير، على وجه الخصوص، رفض مواضيع معينة مثل مفهوم التأليف وعلاقته الوثيقة بتفسير النص. إنّ الشعور

بأنّ الاهتمام بحياة المؤلفين يمكن أن ينجرف إلى ثرثرة أدبية، توحي به حالة **رُباعيات** شكسبير، وهو عمل أثار أسئلة مزعجة عن مفهوم التأليف. فعلى سبيل المثال، يستهل ل. س. نايتس (L. C. Knights) الحديث في مقاله المنشور في عام 1934، فيقول: «هنالك عدد ضئيل من النقود الأصلية في ذلك العدد المخيف من الكتب والمقالات المكتوبة عن رباعيات شكسبير، ويُعزى ذلك جزئياً لسحر الثرثرة الخارق» (نايتس، 1946، ص. 40). ويمتد هذا الاهتمام باحتمالية تحوّل الحديث عن رباعيات شكسبير أنها مجرّد «قيلٍ وقال» عن حياة شكسبير، إلى أن نصل القرن العشرين. ويعلّق جون كيريغان (John Kerrigan) في مقدمته لطبعة عام 1986 من قصائد شكسبير، قائلاً: «إنّ السِّير الادبية أو التراجم ... تهتم قليلاً بقصائد شكسبير، فسرعان ما يجد النّقد المُوجَّه نحو تلك القصائد، نفسه يخرج عن نطاق النص إلى (دردشة) أدبية فارغة» (كيريغان، 1986، ص. 11). ويتشاطر نايتس وكيريغان، كُلٌّ على طريقته، بعض خصائص النقد «الحديث» أو «**الشكلاني**» على الأقل؛ ذلك النقد الذي طالما عدّ نقداً أدبياً بشكل صارم وحصري، ويتميّز بكونه يعتمد في أساسه على دراسة لغة النص ولا يخرج عن حدودها أبداً، ويجعل من النص «محطّ اهتمامه الرئيسي» (بروكس، 1998، ص. 52). لقد كانت **النظرية الشكلانية**، حقاً، يقظة دوماً وحذرة من الإغراءات الكامنة، وإدمان التحليل السِّيري والسيكولوجي، ولذلك كان أحد أهم اهتمامات

الشكلانية والنقد الحديث وضع حدود تفصل العمل عن الحياة.

حاول كلينيث بروكس (Cleanth Brooks)؛ أحد أبرز المتحدّثين باسم نظرية النقد الحديث الأمريكية: في مقاله «**النّقاد الشكلانيّون**» (1951) أن يضع حدّاً فاصلاً واضحاً بين العمل ذاته و«محاولة تخمين العمليات الذهنية للمؤلف». ويؤكد بروكس أن مشكلة هذا التخمين أنه «يأخذ النّاقد بعيداً عن العمل إلى سيرة حياة المؤلف وسيكولوجيته»، وبينما يستحق «إعداد» وصف لحياة المؤلف وسيكولوجيته العناء حقاً، يجب ألا يخلط هذا الوصف بوصفٍ للعلم ذاته» (بروكس، 1998، ص. 53). ويُسلِّم بروكس أنّ لاشيء يشوب التّراجم والدراسات السيكولوجية، طالما لن تبرح مكانها، وتظلّ بعيدة عن النقد الأكاديمي. أمّا بروكس، كما هي الحال مع بين (Bain) ونايتس (Knights) وكيريغان (Kerrigan) وآخرين، فلا يسعه إلاّ أن يستخدم عبارات مثل «تافه»، وثرثرة أدبية ودردشة أدبية و«فليذهب الحديث عن الأدب إلى الجحيم»، ليصف التحليل الأدبي الذي يرجع إلى حياة المؤلف، وآرائه وأفكاره ونواياه. وهكذا يُعلن بروكس: هنالك وظيفة محددة للناقد، ألا وهي أن ينكبّ على العمل ذاته بدلاً من أن ينشغل في نقاش أدبي غير متخصص، وتافه و(نظنّ أنّ) لهذا النّقاش جوانب أنثوية مُخزية في جوهرها.

ظهرت محاولة مشابهة لفصل حياة المؤلف عن عمله، في مقال نُشر قبل مقال بروكس بخمس سنوات، وكاد يُصبح من أهم

العبارات وأكثرها تأثيراً في الدراسات الأدبية الأنغلو - أمريكية في القرن العشرين، ألا وهو «هرطقة النّوايا» لـ و. ك. ويمسات (W. K. Wimsatt) ومونروس. بيردزلي (Monroe C. Beardsley). لقد اتّضح من انعدام الانضباط المزعوم الذي يَسِم الثرثرة «الأنثوية»، والرغبة في جعل الدراسات الأدبية أكثر انضباطاً، في مقالات كُتبت فيما بعد توضيحاً وتعديلاً للمقال الأصلي المُبدع. ويعبّر ويمسات وبيردزلي، كلٌّ على حدة، في عباراتهما اللاحقة عن قلقهما، على غرار بروكس، بشأن الانغماس المشوّش الثرثري الذي استمرّ تحت عنوان الدراسات الأدبية الإنجليزية. يصرّح ويمسات في مقال منشور عام 1976 أنّ مقاله «هرطقة النّوايا» وُجّه ضدّ «التدفق، والثرثرة والتشويش والمزيج المتنافر، التي كوّنت مجتمعة النقد الأدبي في ذلك الوقت (ويسمات، 1976، ص. 137)، وبينما يقول بيردزلي في مقال منشور عام 1982، إنَّ المقال الأصلي كُتِب «لأجل أولئك المنظّرين الأدبيين الذي ضاقوا ذرعاً بالخليط العشوائي الذي يتكون من الفيلولوجيا، والتراجم، والثرثرة المحصنة التي شكّلت على نطاق واسع ما اعتُقِد أنه نقد أدبي» (بيردزلي، 1982، ص. 188). إذن، كانت النية من وراء «هرطقة النّوايا»، كما أوضح كلا الناقدين، محاولة فرض الانضباط على التشويش و«الخليط العشوائي» و«الثرثرة المحضة» التي تشوب النقد الأدبي المعاصر، وتوضيحاً لطبيعة العبارات وحالتها التي تصف النصوص الأدبية، وفرضاً للانضباط على فرع المعرفة

هذا، وجعله أدبياً ولغوياً وفكرياً، بشكل صارم ومتزمّت. ويتمحور هذا التشويش الذي يميزه كلٌّ من ويمسات وبيردزلي، والدردشة التي يصفها بروكس، حول موضوع شخصنة المؤلف، وهي عملية فوضوية، طارئة، ومعقدة بشكل لا يكمن التنبؤ به.

ولعلّ الأمر يستحق، على أية حال، أن ننظر بقرب إلى مقال ويمسات وبيردزلي الشهير، فبالإضافة إلى ما يبدو أنه رفضٌ بارز للمؤلف نجد نوعاً من الارتباط الأكثر تعقيداً وعمقاً وذا فاعلية عالية. إن «هرطقة النّوايا»، كما يوحي العنوان، يتحدث عن النوايا التأليفية أكثر من حديثه عن المؤلفين أنفسهم. ويرتبط المقال بأحد أهم الأسئلة وأكثرها إزعاجاً، كمحاولة لدفعنا إلى التفكير في النصوص الأدبية، ألا وهو: هل يجب أن يحدَّد فهمنا للمعنى المحتمل للنص بما نعتَقد أنّه المعنى الذي أراده المؤلف؟ أمَّا الإجابة التي يزودنا بها ويمسات وبيردزلي فهي «الرّفض» الذي لا لبس فيه. إنّ المؤلف ونيته لا يتوافران ولا «يُرغَب فيهما كمقياس للحكم على نجاح العمل الأدبي» وإننا «لا نكاد نجد مشكلة في النقد الأدبي عندما لا يتأثر مذهب النّاقد برأيه في نوايا المؤلف» (ويمسات وبيردزلي، 1954، ص.3). ويسلّم كلٌّ من ويمسات وبيردزلي أنّ هنالك علاقة سببيّة بين الشاعر والقصيدة – وكما يقولون فالقصيدة «تنبع من الرّأس وليس من القُبّعة» (ص. 4) – إلاّ أن ذلك لا يسمح لنا باستقراء ما نعتقد أنّه نوايا المؤلف عند الحكم على النص وتحليله. لكن ويمسات وبيردزلي

لا ينكران، بهذا المعنى، وجود نوايا المؤلف، بل إنهما يقترحان، في الواقع، أن نوايا المؤلف هي، تحديداً، ما يتمّ التعبير عنه عبر كلمات النص وهي أيضاً كلمات النص ذاتها. ويعلن ويمسات بوضوح تام في مقاله اللاّحق أنّ العمل الفنيّ، أو العمل الفني الشفهي تحديداً، يتكون، نوعاً ما ... من النّوايا أو المادّة المقصودة المتعمَّدة، وأنّ «كلّ ما يدخل القصيدة، يُفترض أنّ الشاعر وضعه هنالك» (ويمسات، 1976، ص. 116، 120). أمّا وظيفة الناقد، حسْب ويمسات وبيردزلي، فهي فَهْم هذه النوايا كما يُعبِّر عنها النص. ثمّ يتساءل كلاهما: كيف يكون بمقدور الناقد فهم «ما حاول الشاعر أن يفعله؟»:

> إن نجح الشاعر في عمل ذلك، فالقصيدة ذاتها تُوضّح ما كان يحاول فعله. وإن لم ينجح الشاعر، فالقصيدة إذن لا تعدّ دليلاً كافياً، ويجب على النّاقد أن يلجأ إلى ما يُوجد خارج القصيدة – بحثاً عن دليل على نوايا المؤلف الذي لم يصبح فاعلاً داخل القصيدة.
>
> (ويمسات وبيردزلي، 1954، ص. 40)

حَسْب هذا المنطق، إذا لم تصبح نوايا المؤلف «فاعلة» في النص، فهي، طبقاً للتعريف السابق، ليست جزءاً من النص. وإن كانت كذلك، فليس من مهمة الناقد أن يبحث عنها أو أن يُبدي أي اهتمام بها. إذن، بعيداً عن كونه يرفض نوايا المؤلف، فإنّ مقال «هرطقة النّوايا» يقبلها، ولكنّه يجادل أنّه في النصّ الأدبي فقط، تكون نوايا

المؤلف وحسب، مُعبّرة عن معنى ذلك الشكل المميز للكلمات.

إنّ رفض المؤلف ونواياه ببساطة متناهية، الذي أصبح على ما يبدو ميراث مقال ويمسات وبيردزلي، يؤدي إلى نوع من القراءة المغلوطة. يهتم كلّ من ويمسات وبيردزلي باقتراح أن النّوايا أمر معقّد، وأنها موجودة بالتأكيد، ويُعبّر عنها النص نفسه، لكنّ مهمة الناقد تكمن في إبداء الاهتمام بالدليل الموجود داخل النص دون اعتبار أي أمور «خارجية»، موجودة خارج النص مثل أفكار المؤلف، وأمنياته، ورغباته، وتجاربه، وحياته، أو نواياه التي قد نتخيلها أو قد تكون مُوثّقة بشكل منفصل. ويُسلّم كلا الناقدين أن عملية الفَصْل هذه صعبة أكثر ممّا تبدو، ولعلّها إحدى مفارقات التاريخ الأدبي: أن ما يُمكن عده نوايا ويمسات وبيردزلي، كما يُعبّر عنها مقالهما، عادة ما تتم إساءة فهمها، وأن المقال عادة، على حدّ قول ويندل هاريس (Wendell Harris)، يُعتقد أنه يرفض تماماً «احتمالية اكتشاف المعنى المقصود الذي تعبّر عنه نوايا المؤلف». ونتيجة لذلك، يقول هاريس، حاول جيلٌ كاملٌ من الطّلاب والعلماء «أن يتجنبوا» بكلّ ما أوتوا من قوة؛ أي مرجع لنوايا المؤلف (هاريس، 1996، ص. 95–96). وأدّى ذلك إلى ظهور أفكار غريبة عن التفسير الأدبي: فعلى سبيل المثال، لنقل إننا يجب أن نناقش شعر سيلفيا بلاث (Sylvia Plath) أو روبيرت لوويل (Robert Lowell) دون الرّجوع إلى كيفية كون أعمالهم مبنيّة على صورة معنية من حياتهم، أو إننا يجب أن نفسّر

تصريح المتحدّث في قصيدة ت. س. إليوت (T.S. Eliot)؛ **الأرض اليباب** (تذمّره الشخصي من الحياة ... كما يصفه إليوت نفسه) حين يقول «على رمال مارغاريتا / لا أستطيع أن أربط / شيئاً بشيء آخر» (II. السطور 300—302)، دون الرّجوع مطلقاً، من حيث المبدأ، إلى حقيقة أنّ إليوت ذهب إلى مارغاريتا في خريف عام 1921 ليستشفي من، أو حتّى يعيش تجربة، انهيارٍ عصبي، يتمكن من إكمال قصيدته أيضاً. لقد دفعت حقيقة أنّ مثل هذا الحدث، كما هو واضح في هذا المثال، من حياة إليوت يمكن أن يخبرنا بالقليل عن جوانب أخرى من القصيدة، وأنّ ما يُفهم من رفض كون النصوص الأدبية مُقيَّدة غالباً أو محدَّدة باندماج عاطفي معين مع حياة المؤلف، دفع النّقاد إلى ممارسة إنكار استثنائي للذّات باسم النّصية (أو الشكلية) الدقيقة. لكن يمكننا أن نجادل أيضاً، إذا أخذنا بعين الاعتبار مثالين آخرين، أنّ قراءة قصائد جون دون (John Donne) كأيقونات شفهية منفصلة عن سياق تأليفها ستؤدي إلى قراءة جزئية غير مكتملة (انظر ماروتي، 1986)، أو أنّ تجاهل ارتباط إدموند سبنسر (Edmund Spenser) بالحكومة الاستعمارية، التي قمعت بوحشية الإيرلنديين في النصف الثاني من القرن السادس عشر، سيقودنا إلى فهم مشوّه وقراءة خاطئة لقصيدة ملكة الجن (انظر هادفيلد، 1997). وعلى الرّغم من ذلك، فمن المتعارف عليه أنّ ما يمكن اعتباره بصرامة فهماً خاطئاً لرفض نوايا المؤلف، يمكن أن يؤدي إلى أمر مغاير. فعلى سبيل المثال، كان هنالك

محاولة مُتفق عليها من قِبَل الكُتّاب والنقاد لقرون عدّة، كاستراتيجية وحيدة لقراءة رباعيات شكسبير، لفصل المؤلف عن القصائد بسبب الاحتمال المروّع، وهو دليل يُؤدي بنا بلا هوادة إلى نتيجة مفادها أنّ الشاعر ذاته كائن غريب الأطوار.

أدّى مقال ويمسات وبيردزلي إلى نتائج هائلة، وغير متوقعة نوعاً ما في مجال الدراسة الأكاديمية للأدب في العقود، التي تلت نشره أول مرة. لكنّ المقال تعرّض أيضاً لتحدّيات قوّية من قِبَل إ. د. هيرش (E. D. Hirsh) في كتابيه **شرعية التفسير** (1967) و**أهداف التفسير** (1976)، ومؤخّراً في كتاب ويليام إيروين (William Irwin) **تأويل النوايا** (1999) الذي يحاول من خلاله تحديث كتاب هيرش. إنّ الجدل الرئيسي الذي يطرحه هيرش في كتابيه يقوم على تأكيد وجود فرق مهم لا بدَّ من الحفاظ عليه، بين معنى (meaning) النص ودلالته (significance). إذ يرتبط معنى النص، حَسْب هيرش، بنوايا المؤلف، أمّا «دلالة» النص، التي يُعرّفها «بأي علاقة يمكن إدراكها بين المعنى الشفهي الذي يتم تأويله وشيء آخر» (هيرش، 1967، ص. 140)، فيمكن أن تتقيّد أو أن ترتبط بنوايا المؤلف، ويمكن ألا يحدث ذلك. ويُعلن هيرش مُناقضاً تأكيد ويمسات وبيردزلي على أنّ «معنى» النص يلازم النص ذاته بوصفه جزءاً لا يتجزأ منه، فيقول: إن كان النّص «يعني ما يقول، فهو لا يعني شيئاً محدّداً»، لأن معنى النص لابدّ أن «يؤوّل» من خلال علاقته بالنّوايا الأصلية

للمؤلف (ص. 13). وبينما يبدو أنّ ويمسات وبيردزلي يساويان بين المعنى واللغة أو كلمات النص، يوضّح هيرش أنّ ما من هدف وراء إعلان أنّ المعنى هو أحد وظائف اللغة، لأنّه بالضرورة «مسألة تتعلّق بالوعي»، ولا يعد «إشارة مادية للأشياء» (ص. 23) ويعتقد هيرش أنّ الفكرة القائلة «إنَّ الإشارات اللغوية يمكن، نوعاً ما، أن تعبّر عن معانيها» هي «فكرة غامضة لم يتم مطلقاً الدّفاع عنها بشكل مقنع» (ص. 23). لكن، بينما يكون المعنى ثابتاً، ويمكن إثباته أو التحقق منه بصورة حيادية، من حيث المبدأ، بالرّجوع إلى نوايا المؤلف، فإنّ دلالة النص، كما يؤكد هيرش، على النقيض من معناه، ومن حيث المبدأ، هي أي شيء يستنتجه القارئ. ويضيف هيرش: «ما من حدود، حرفياً، لدلالات أقصر النصوص وأكثرها تفاهة»، لأن دلالة النص يمكن أن تشمل «كلّ الأمور التي يمكن تصوّرها أو تخيلها – تاريخية كانت أو لغوية أو سيكولوجية أو مادية أو شخصية أو أُسرية، أو حتى وطنية» – ويمكن أن تشمل أيضاً «الحالات المتغيِّرة في جميع الأمور التي يتم استنتاجها» في أزمنة مختلفة. (ص. 63)

إنّ تركيز التحليل الأدبي على نوايا المؤلف أمرٌ مشروع بالنسبة لكلّ من ويمسات وبيردزلي، طالما أنّ النص يعبّر عن هذه النوايا. أما بالنسبة لهيرش، فالتحليل الأدبي يركز على «الدّلالة» البعيدة عن نوايا المؤلف، وذلك أمر مشروع طالما لم يتم التسليم بالفكرة القائلة إنَّ المعنى الأساسي للنص؛ أي أساس عملية التأويل، يتم تأسيسه مُسبقاً

من خلال علاقته بنوايا المؤلف. على الرغم من أن كلا الطرفين في هذا النزاع الذي يبدو من الصعب إنهاؤه، فإنهما يتحدّثان عن مُسلّمات رئيسة إلى درجة أنهما يُوحيان أن موقفيهما ليسا متناقضين تماماً كما يبدوان. وفي المقابل فإن ويمسات وبيردزلي يسلمان من جانبهما، أنه ليس من السهل دوماً وليس من المحتمل علمياً أن نميّز بين الجوانب «الداخلية» والجوانب «الخارجية» للنص، وأن نقرّ بأن النص هو مجرّد تعبير عن نوايا المؤلف. أما هيرش، فيسلّم بصحّة التحليل الأدبي الذي يتجاهل نوايا المؤلف وسلطته، فيما يتعلّق «بدلالة» النص. ومن ثمّ، يمكن الاعتقاد أنّ هيرش قد فتح «مسرب فيضان» التحليل الأدبي، لأنه ما من شيء تقريباً يمكن استثناؤه نظرياً من فئة «الدّلالة» (انظر ويمسات، 1976، ص. 121). بالإضافة إلى ذلك، وعندما يقول مُنظِّرٌ يؤمن بنوايا المؤلف، مثل ويليام إيرون (William Irwin) إنَّ «كلّ ما ينوي المؤلف أن يشاطره مع قرّائه يُشكّل في الواقع معنى النص» (إيرون، 2002ب، ص. 199)، فإنه يبدو تماماً مثل ويمسات وبيردزلي اللذين من المفترض أن يبتهجا لأجل هذه المقولة طالما أن التركيز هنا يكون على كلمة «النص».

وعلى الرغم من تأكيد ستيفن ناب (Steven Knapp) أنّ أحد أهم الحدوس التي تشكل أساس النماذج المختلفة للشكلية الأدبية»، هي الفكرة القائلة إنَّ «معنى النص يتجاوز نوايا المؤلف» (ناب، 1993، ص. 5–6)، فإن هنالك شعوراً داخل نطاق هذا الجدل الدائر حول

النوايا، إنَّ ويمسات وبيردزلي من ناحية، وهيرش من ناحية أخرى، يوافقون جميعاً أن المؤلف يقصد أو ينوي أمراً ما، وأنّ نوايا المؤلف تلك تقيّد التحليل الأدبي بطرق مختلفة. ولا يسمح أي طرف بالقول إنَّ عملية الكتابة تشمل، تحديداً، تجاوز النوايا الواعية للفرد المسؤول عن الكتابة؛ أي المؤلف، أو إنَّ المؤلف، في مرحلة ما أو في مكان ما أو بمفهوم معين، يجهل ما يفعله. ولعلّ هذا يُعزى إلى حقيقة أنه لم تتوافر أي دراسة رئيسة باللغة الإنجليزية في الفترة الواقعة ما بين 1940 و1997، لأحد أهم مفاهيم التأليف، أو، بلغة أخرى، أكثرها خِزياً وازدراءً في العُرف الغربي، ذلك الذي يصوّر الشاعر كشخص مُلهم، باعتبار أن الإلهام يشتمل على التجاوز المخزي لنوايا المؤلف. (انظر كلارك، 1997، ص. 1–2، ومواطن كثيرة في الكتاب نفسه). لكنّني لـمَّحت في الفصل الثالث أنّ خاصية جهل المؤلف تلك تعدّ جزءاً من مفهوم العديد من المؤلفين لما يفعلون. وعلى النقيض من هذا، يبدو أنّ ويمسات وبيردزلي وهيرش يعتمدون جميعاً على افتراض يتعلّق بالتّواصل التأليفي، بمعنى، افتراض أن المؤلفين يمكن أن يكونوا واعين تماماً، ومُتعمِّدين بشكل تام معانيهم التي يسعون إلى مشاطرتها مع قرّاءهم. إنه في الواقع، افتئات على التّواصل بحد ذاته. إلاّ أن جيسون هولت (Jason Holt) يلاحظ أن هذه الفكرة التي تعد الأدب نوعاً من التّواصل لا تنسجم مع تجربة قراءة النصوص الأدبية. فعلى سبيل المثال، يُوضّح هولت أن رواية **المحاكمة** لكافكا

تعدّ «وسيلة رديئة وغير فاعلة للكشف عن فكرة كون البيروقراطية شكلاً من أشكال الاستبداد وأن الحياة لا منطقية إلى درجة لا يمكن تغييرها، وكئيبة بشكل لا يمكن إصلاحه» (هولت، 2002، ص. 71). ومهما كانت عبارة هولت بغيضة إلاّ أنه يلمح أنّ عبارته، في هذا المقام، أكثر قدرة وفاعلية من رواية كافكا. ولذلك ننزع إلى القول إنَّ عدم فاعلية رواية كافكا في التعبير عن «الرّسالة» السابقة أو أي «رسالة» أخرى، هي، في الواقع، الشيء الأدبي الوحيد في الرّواية. وهنالك اعتراض آخر وإن كان مختلفاً عما سبق، على المقدمة الافتراضية الرئيسة للجدل المتعلّق بنوايا المؤلف وتعمدّه للمعنى، يلخصه لنا ريتشارد رورتي (Richard Rorty) في تعليقه على عمل مارتن هيديغر (Martin Heidegger) فيما يتعلّق بتعاطف الأخير مع الاشتراكية الوطنية. يناقش رورتي المشكلة الناجمة عن تورط أحد عظماء الفلاسفة الأوروبيين في القرن العشرين بعمق في القضية النّازية في الثلاثينيات، وعجزه عن إدانته القضية حتى مماته عام 1976، أو حتّى عجزه عن إبعاد ذاته التي تغيّرت فيما بَعْد، عن معتقدات وأفعال الرّجل الشاب، ويقترح رورتي أنّ حل هذه المشكلة يكمن في «أن نقرأ كتب [هيديغر] كما لم يرغب أن نقرأها»، مما يعني أن نقرأها في «ساعة استجمام، بفضول متّقد وعقلية مُتفتّحة ومتسامحة» (رورتي، 1995، ص. 299). ويقترح رورتي أيضاً، في بعض الحالات على الأقل، أنّ أفضل وسيلة لفهم مغزى عمل ما، تتم تحديداً عن طريق

التّغاضي عن المؤلف ونواياه، والتبرؤ منه ومقاومته ونسيانه وتجاهله. ولنعد للحديث عن الأدب، فنلخص الفكرة السابقة بالاستشهاد بملحوظة شوشانا فيلمان (Shoshana Felman) التي تؤكد فيها أن عملاً أدبياً «عظيماً» يعدّ أدبياً إذا أخذنا بعين الاعتبار إلى أي درجة «يتجاوز الذّات» المتعلّقة «بأيديولوجيات الوعي» التي تمنح العمل شكلاً وجوهراً. (فيلمان، 1993، ص. 60)

لعلّ من المدهش، والمفيد أيضاً، أن نفكر في هذه الأمور من خلال دراسة وصفٍ مقتضب لمفهوم تفسير النص أو تحليله في كتاب ديريدا (Derrida) **في النحوية**، الذي نُشِر في السنة نفسها التي نشر فيها هيرش كتابه **شرعية التفسير** (1967). لقد طرح ديريدا أسئلة عدة في أعماله الضخمة المنشورة عبر فترة من الزمن، تجاوزت خمسة وثلاثين عاماً، تتعلَّق بهوية المؤلف ووجوده، ومسؤوليته، واسمه، ونواياه المقصودة، وذاتيته، وتوقيعه، وتفرّده، وسيرته الذاتية. ولقد علّق ديريدا على عمله، في عام 1980، فقال إنّ كتاباته «تركز ... بشكل هائل» على مواضيع مثل:

> حقوق الملكية وحقوق النشر، وعلى التّوقيع وسوق الثقافة وكل ما يُمثلها، وعلى تخمين ما هو ملائم، وعلى الاسم، وعلى والوجهة والارتداد، وعلى كل الحدود المؤسّسية وبنية أنماط الخطاب، وعلى آلية النشر بأكملها والإعلام.
>
> (ديريدا، 1983، 2، ص. 48–49)

إذن، يمكننا القول إن عمل ديريدا يحوم بشكل متواصل حول تفكير معين – أو إعادة التفكير – بمفهوم التأليف ونوايا المؤلف. إنّ عمل ديريدا متوغل حقاً في عملية استجوابٍ لمواضيع متعلقة بالمؤلف، ويمكن قراءتها، جزئياً على الأقل، كنوع من التّحري عن معنى التأليف وطبيعته وهويته ومؤسسته (انظر، على سبيل المثال، ديريدا، 1984، وخاصة ص. 20–26) وبينما يتم غالباً ربط ديريدا (ضمنياً على الأقل من جانب ميشيل فوكو (Michel Foucault) مثلاً) بزعم بارت (Barthes) أنّ المؤلف ميت، نجد ديريدا يقول إنَّه تمّت المبالغة في موضوع «موت المؤلف أو حذفه» من النص (ديريدا، 1984، ص. 22)، ونجده أيضاً يشكّك في المتناقضات التي يعتمد عليها زعم بارت بشكل رئيسي (مثل النص والحياة، الحياة والموت، واللغة ونقيضها، في الداخل وفي الخارج، والتّعمّد العفوية). وعلى الرغم أنّ الاعتقاد الشائع، كما يُعبّر عنه ويندل هاريس (Wendell Harris)، أنّ «ديريدا يرفض نوايا المؤلف» (هاريس، 1996، ص. 113)، إلاّ أنّ الأخير يذعن باستمرار لنوايا المؤلف «كعاملٍ حاسم في أي قراءة نقدية» (رويل، 2003، ص. 56). يهتم عمل ديريدا في الوقت نفسه، حَسْب بيغي كاموف (Peggy Kamuf)، «بالفجوة التي تجازف من خلالها النّوايا الواعية المحدودة عينها بانفصالها عن معانيها»، كما يهتم بالآخريّة (Otherness) التي تستوطن بالضرورة، وتجعل وجود هذه النوايا أمراً ممكناً (كاموف، 1988، 189).

يرتبط عمل ديريدا على نطاق واسع بالمفارقة الواضحة القائلة إنّ المؤلف يمكن أن يقول دوماً أكثر أو أقل، أو أمراً مختلفاً، عما يعنيه [voudrait dire] (ديريدا، 1976، ص. 158). يقترح ديريدا في جزء مشهور من كتابه **في النّحوية** الذي يحاول من خلاله أن يفسر «مبادئ القراءة» أنّ القراءة «لا بدَّ أن تهدف دوماً إلى إنشاء علاقة، لا يدركها الكاتب، بين ما يسيطر عليه وما يخرج عن نطاق سيطرته من نماذج اللغة التي يستخدمها». إنّ هذه العلاقة، يتابع ديريدا قائلا، «تركيبة دالّة ومعبّرة يجب أن تنتج عن عملية القراءة النّقدية.» ويُفصّل ديريدا هذه النقطة بالتأكيد أنّ القراءة ليست مجرد «عملية إنتاج لهذه التركيبة الدّالة المعبرة» عن طريق إعادة إنتاج النص من خلال مضاعفة متواضعة، تتّسم بالاحترام للشرح والتفسير. لا يستطيع القارئ ببساطة أن يكرر ما يقوله النص، أو أن يُسجل الجانب الواعي، الطوعي، المتعَّمد» للنص. ويؤكد ديريدا أنّ القارئ لا يستطيع أن يتدبّر أمره دون هذه القراءة الصادقة التي ترشده ولا غنى عنها، إذ بدونها يمكن أن «ينطق [الشخص] بأي شيء تقريباً». وحتى نؤدي أو ننتج مضاعفة النص هذه، لا بدَّ أن نتغاضى عن الفكرة القائلة إنَّ الكاتب، «الفاعل المفترض في الجملة»، يمكن أن يقول «أكثر أو أقل أو أمراً مختلفاً عما يعنيه» لأن الكاتب يكتب بلغة وبمنطق، لا يمكن لخطابه أن يسيطر بشكل تام على نظامهما المناسب وقوانينهما وحياتهما (ديريدا، 1976، ص. 157–158). وكما يقول

ديريدا في «زمن الفرضية»: «هذا ما أمسك بين يدي وما يُمسك بي في قبضته، إنها استراتيجية تنطوي على مخاطرة كبيرة، يستخدمها شخص يعترف أنه لا يدري إلى أين يتّجه» (ديريدا، 1983، ص. 50)، ويُصرّح ديريدا في غلاس (1974) قائلاً: يمكنك أن تُبدي اهتماماً فيما أفعل إذا كنت فقط مصيباً في اعتقادك أنني في مكان ما - لا أدري ماذا أفعل (مقتبس في كاموف، 1988، ص. 125). هنا تحديداً تبدأ، بالنسبة لديريدا، عملية القراءة، داخل مشاعر الدهشة تلك، وداخل هذا الجهل التأليفي، حين يجهل المؤلف ماذا يقول، وهذا تحديداً ما يغفل عنه الجدل الدّائر حول نوايا المؤلف. ويمكننا أن نناقش هنا أنّ مفهوم الجهل هذا أو كوننا غير واثقين من ماهية نوايا المؤلف، هو تحديداً ما يُميّز الأدب ذاته عن أنماط الخطاب الأخرى، وعن الفلسفة. يمكننا القول إنَّ قراءتنا لقصيدة ما أو أي نصٍ أدبي آخر تبدأ بمفهوم معين، عندما نؤمن أننا حدّدنا موقع شيء ما، لم ينوهِ المؤلف بصورة واعية تماماً وبشكل ملائم، أو أنه نواه في غمضة عين فقط، في محيط رؤيا معينة.

النظرية النسويّة (Feminism)

كما أوضحت سابقاً، فإن بلاغة الثرثرة، التي تبدو وكأنما تميّز رفض النظريتين الشكلانية والنقد الحديث للنقد القائم على سيرة حياة المؤلف وسيكولوجيته، تحتوي على مماثلة خفيّة لهذه المذاهب

الأدبية مع الأنثوية. لقد ارتبط نشوء «الجيل الثاني» من النظرية النسوية الذي بدأ تطوّره في أواخر الستينيات بتحريات شملت التاريخ، وعلم النفس، والتراجم أو السِّير الأدبية للمؤلفين المنفردين، حتّى بدا الأمر وكأنه تأكيد لهذا التجنيس (gendering) لخطاب التأليف الأدبي. نجد أن الاقتراح القائل إنَّ النقد النسوي الأدبي مرتبط لا محالة بمواضيع مثل ماهية التأليف، بسبب حقيقة جنس المؤلف فقط، وهي حقيقة تبدو في ظاهرها أساسية ولا يمكن تغييرها، هو اقتراح قائم على أسس متينة. يقول شين بيرك (Seàn Burke): «إنّ صراعات النظرية النسوية، كانت في أساسها صراعاً من أجل ماهية التأليف» (بيرك، 1995، ص. 145). ولذلك، عندما نحاول أن ندرس الطرق المتباينة، التي من خلالها يتم تمثيل الرجال والنساء في عملٍ مثل **دانيال ديروندا**، يهمنا أن نعرف أن جورج إليوت (George Eliot) لم تكن رجلاً على الرغم من تنكّرها خلف اسم مستعار. وبالمثل، فمن المهم جداً بالنسبة لكيت ميليت (Kate Millett) في كتابها المُبدِع والجدلي **السياسة الجنسية** (1971)، إنّ مؤلف الرواية الكارهة للنساء والمعنة في الضّلال **أبناء وعُشّاق** كان رجلاً: هل كان الأمر سيكون مختلفاً بالنسبة للنقد التفكيكي اللاّذع، الذي تقدّمه ميليت لأيديولوجية لورنس (Lawrence) الجنسية، لو كان اسم المؤلف، لنقل، داڤينا هينريتا (Davina Henrietta)؟ إنّ النقطة التي ترغب ميليت في تأكيدها، على الرغم من ذلك، آخذةً بعين الاعتبار

الظروف الاجتماعية السائدة آنذاك إنّ مثل هذه الرواية، لا يمكن أن تكتبها امرأة. وبالمقابل، يهتم أحد النصوص الرئيسة في النظرية النسوية في القرن العشرين، **غرفة خاصة بها** (1929) لڤيرجينيا وولف (Virginia Woolf)، بشكل أساسي، بما يعنيه أن يكون الكاتب امرأة، وكيف يمكن لها أن تبتكر عُرفاً أدبياً خاصاً بها، وكيف يمكنها أن تخلق لنفسها هوية كمؤلفة. وطالما أن الثورة النسوية في النقد الأدبي في السبعينيات والثمانينيات، اشتملت على محاولة لاسترداد عُرف أدبي نسائي، وتأسيس عُرف للمؤلفات اللواتي يمكن أن تصبح أعمالهن نصوصاً معيارية، فإننا يمكن أن نقول: إنّ النظرية النسوية تهتم بالمقام الأول بالتأليف. ابتكرت إلين شووالتر (Elaine Showalter) في السبعينيات مصطلح «النقد النسائي» («gynocriticism») لوصف دراسة «النساء ككاتبات» ودراسة «تاريخ، وأسلوب، ومواضيع وبنية الكتابات النسائية، وأنماطها الأدبية وديناميية الإبداع الأنثوي النفسية، ومسار المهنة النسوية الفردية أو الجماعية، وتطوّر قوانين العرف النسائي الأدبي» (شووالتر، 1986، 248). ومن الشائع مماثلة مشروع النسوية هذا مع احتمالية التأكيد على هوية معينة، وتطوير لُحمة نسائية وتنظيم مقاومة ضد النظام الأبوي الذي يتمحور حول الهوية المحدَّدة بالجنس. يصبح التأليف في هذا السياق كما تُعبِّر عنه ريتا فيلسكي (Rita Felski)، «جزءاً لا يتجزأ من لغة البرمجيات النسوية» (فيلسكي، 2003، ص. 58).

إنّ موضوع المؤلف حيوي جداً بالنسبة إلى زوايا فهم معينة للنّقد النسوي الأدبي. وبينما كانت الحال هكذا، أدرك بعض النّقاد حتميّة محدّدة ومفارقة تاريخية في الموقف السابق، وذلك لأنه في الوقت الذي بدأت فيه النظرية النسوية بتطوير عرف أدبي خاص بالمرأة، أخذ النّقاد بإعلان موت المؤلف. تقول نانسي ك. ميلر (Nancy K. Miller)، على سبيل المثال، إنّ «إبعاد المؤلف» يمكن تفسيره كهجوم على أساس الخطاب النسوي وسياسة الهوية. وتضيف إنّ نظرية موت المؤلف لا تؤدي إلى نمط جديد من التفكير في ماهية التأليف، بل تؤدي إلى «قمع وتثبيط النقاش الدّائر حول أيّ هوية خاصة بالكتابة»، ومن ثم إلى كبت الحديث عن هوية المؤلف المرأة وتمييزها كذلك. (ميلر، 1995، ص. 195). وعلى الرغم أن ميلر تتابع فتقترح أن نظرية موت المؤلف لا تنطبق، ببساطة، على المؤلفات من النساء لأن هذه النظرية هدّدت «بإعاقة فكرة وجود مؤسسة نسائية حتى قبل نضجها، ولم يسبق أن تمّ التلميح، ولو بالرّموز، إلى امتلاك المرأة لمكانة تتمتع فيها بالسلطة التي يتمتع بها المؤلفون الذكور»:

> أعتقد أنّ النساء (بصورة جماعية) لم يشعرن بعبء الذّات المبالغ فيها أو الأنا، أو فلسفة أنا أفكر إذن أنا موجود، وذلك لأنهن لم يتمتّعن مطلقاً بالعلاقة التاريخية نفسها التي تربط الهوية بالأصل، وبالمؤسسة، والإنتاج، التي طالما تمتّع بها الرجال. لقد تمّ إقصاء المرأة عن المركز، ومنشأ الأمور، والمؤسسات، لأنه

> تم استثناؤها بصورة شرعية من دولة المدينة. وتكشف علاقتها بلُحمة النص والتّناص، وبالرغبة والسلطة، عن اختلافات بنيوية مهمة تفصلها عن المكانة العالمية [التي يحظى بها الرجل]
>
> (ص. 197)

يمكننا القول بلغة أخرى، إنّ تدمير فكرة المؤلف يمكن عده تدميراً للمؤلف الذكر، وهو جزء من عملية تدمير تفكير معين بمفهوم الذكورية والنظام الأبوي ذاته. ولعلّ الضغط الكبير الملقى على كاهل التأليف يرتبط، في نهاية الأمر، كما يجادل بعض النقاد، باهتمام أكثر عمومية مُتفشٍّ بين الرجال ألا وهو الاهتمام بالأبّوة. ففي هذه الحالة، لم تكن مجرد صدفة أنّ موت المؤلف أو اختفاءه تمّ اقتراحها بقوة في أواخر الستينيات من قِبَل رجلين تحدّياً تلك الأفكار المتعلّقة بالذكورة، واتهامها بأنها طفولية وغريبة. في الواقع، لقد علّق بعض النقاد في هذا السياق، على حقيقة كون كلٍّ من بارت وفوكو شاذين جنسياً (باستثناء ميتز، 2003)، وربّما يُعزى ذلك إلى أنّ مثل هذا الاتهام يعني تحديداً المجازفة باستخفاف صريح لفكر كلا الناقدين، مما قد يبدو تجاهلاً ساذجاً لعمق نقد الذاتية الذي نجده ضمن عمل هذين المنظّرين. لكن، بقدر ما تعنينا طريقة التفكير في مفهوم الأنثوية والنظرية النسوية، وبعيداً عن تشكيل سلطة مستبدة تحتاج إلى التفكيك، فإن المؤلفة بحاجة إلى الإنشاء، وإلى تأكيد وجودها، وأن يتم تمييزها ومنحها هوية.

يَشْرع عنوان أحد أكثر الكتب تأثيراً في النقد النسوي الأنغلو - أمريكي، وهو **المرأة المخبولة في العلّية** (1979) لساندرا غيلبرت (Sandra Gilbert) وسوزان غوبار (Susan Gubar)، ببناء مثل تلك الهوية، كما يُشير إلى أهمية العلاقة الناشئة بين النقد النسوي ومفهوم التأليف. تنطبق كلمتا «المرأة المخبولة»، في عنوان غيلبرت وغوبار بالمثل على الشخصيات النسائية في النصوص المكتوبة في القرن التاسع عشر، وعلى شخصية بيرثا مايسون (Bertha Mason)؛ المرأة المجنونة التي يتم احتجازها في العلّية في رواية جين آير (Jane Eyre)، لشارلوت برونتي (Charlotte Brontë)، وتنطبق الكلمتان كذلك على الكاتبات من النساء في القرن التاسع عشر، اللّواتي طالما اعتبرن محاصرات، ويُسقْن إلى الجنون بسبب مكانتهن أو بالأحرى افتقارهن لهذه المكانة في مجتمع أبوي، وداخل عُرف النصوص المعيارية، الذي يسيطر عليه الرّجال. إنّ كتاب غيلبرت وغوبار، في هذا السياق، يعدّ مثالا يحتذى به في عُرف نقد نسوي معين، ومحاولة لمنح الأدب النسائي عرفا وشكلا أدبيين. إنّ المعضلة التي تناقشها كلا الكاتبتين، تتمحور حول كيفية «تعقيد عملية تعريف الذات الأساسية [بالنسبة للمؤلفات] بسبب كل المفاهيم الموجودة في النظام الأبوي، التي تتدخل في هذه العملية ذاتها» (غيلبرت وغوبار، 1979، ص. 17). وبلغة أخرى، لأنّ العرف الأدبي ذكوري في أساسه، ولأنه كان لا بدَّ من اختراع أو تخيّل وجود أختٍ لشكسبير من قِبَل ڤيرجينيا وولف

(Virginia Woolf)، في المقام الأول، تعاني الكاتبات من النساء من «القلق النفسي الناجم عن التأليف (anxiety of authorship)» ومن صعوبة رئيسة في تعريف واستكشاف هوياتهن وتحديدها. تعاني هؤلاء النساء من خوف راديكالي (radical fear)، خشية عدم قدرتهن على الإبداع، ومن أنّ «الكتابة ستؤدي إلى عزلهن وتدميرهن» (ص. 49). وتناقش كل من غيلبرت وغوبار كيف «يُوهِن هذا القلق النفسي بعمق الكاتبات النساء، على الرغم من أنه الموضوع الأساسي الذي تناولنه في أعمالهن، ويُعدّ القوة الدافعة على التأليف» (ص. 51).

إنّ النقد النسوي الأدبي بعيدٌ كل البعد عن كونه متجانساً، وبينما حاولت بعض النّاقدات مثل إلين شووالتر (Elaine Showalter) وغيلبرت (Gilbert) وغوبار (Gubar) القيام بتأسيس عرف أدبي نسائي ومنح المرأة الكاتبة شكلاً، كان نقاد نسويّون آخرون يجادلون في اتجاهات معاكسة، بكل ما في الكلمة من معنى، ضدّ ما اعتبروه حتمية بيولوجية واجتماعية من قبل غيلبرت وغوبار. وبينما «لم تملك» ناقدات مثل غيلبرت وغوبار «الخيار»، على حدّ قول ماري جاكوبس (Mary Jacobus)، إلاّ «أنهن عددن المؤلفة مصدراً، وحياتها موضعاً أساسياً للمعنى» (جاكوبس، 1986، ص. 108)، فلقد توافر مذهب بديل لارتباط النظرية النسوية بموت المؤلف يكمن في الترحيب بهذا الموت، والتأكيد أنّ ازدهار نقد حقيقي نسوي يعتمد على تحدّي مفهوم المؤلف ذاته، على غرار مفهوم الاسم والهوية

وحتى مفهوم رجل وامرأة، وتفكيكه وتدميره. لذلك يناقش النقاد النسويون في النظرية التفكيكية كيف أنّ فكرة المؤلف ذاتها، فكرة ذكورية أنشأها النظام الأبوي وأنّ سلطة المؤلف جزء داخلي من ذلك النظام. تقول بيغي كامف (Peggy Kamuf) إنّ ناقدات مثل غيلبرت وغوبار تواجهان خطر تكرار وتأكيد طرق المعرفة في النظام الأبوي، بينما تحاولان وصف عرف نسائي للتأليف. وتضيف كامف قائلة إنّ النظام الأبوي، سمح دوماً بتصنيف منفصل «للإنتاج الفكري والثقافي للمرأة»، بينما تُفسَّر النساء كأفراد استثنائيين، ومن ثَمّ يتم تهميشهن في ثقافة تحفظ مكانة عالمية للذّكورية. وبالإضافة إلى ذلك، يدعم هؤلاء الناقدات حَسْب كامف، «إعجاباً بالفرد يصل حدّ العبادة والإصرار على كون الأدب يُعبّر ببساطة وبشكل مباشر عن تجربة الفرد، وكلّ هذه المفاهيم جزء من التفكير الأبوي في ماهية التأليف. تقول كامف أيضاً، إن هؤلاء الناقدات يؤكدن «الميراث الأبوي» لاسم العَلَم، ذلك القناع الموروث عن الأدب، من خلال تركيزهن على الفرد المتميز (كامف، 1980، ص. 286). وفي كتابها **السياسة الجنسية / النصّية**، تربط توريل موي (Toril Moi) صراحة النظام الأبوي بالتأليف، عندما تُعلن أنّ المؤلف يشكل مصدر النص ومنشأه ومعناه بالنسبة للنّاقد في النظام الأبوي، وحتى يتم «دحض ممارسة السلطة الأبوية»، يحتاج النقاد أو الناقدات في النظرية النسوية أن «يعلنوا، مثل بارت، موت المؤلف (موي، 1982، ص. 62–63).

ولذلك يؤكد أتباع المذهب النسوي التفكيكي، خاصة أتباع المذهب الفرنسي المعروف بالكتابة النسائية (écriture feminine)، الذي صاغ نظريته كاتبات فرنسيات مثل لوس إريغاري (Luce Irigary) وهيلين سيكسو (Hélène Cixous) وجوليا كريستيڤا (Julia Kritiva)، «نصيّة الجنس لا الجنس في النص» (جاكوبس، 1986، ص. 109). تهتم النظرية النسوية التفكيكية، في هذا السياق، بتجنّب شَرْك الحتمية البيولوجية؛ أي الفكرة القائلة إنَّ هنالك جوهر كوني للمرأة فقط، وإنها مقيّدة بيولوجياً بفعل الطبيعة، إذ تعد هذه النظرية النزعة الحتمية تلك أساسية بالنسبة للدفاع الفكري الأبوي عن قمع المرأة. إنّ الدّور الأنثوي يشتمل على المحاكاة، بمعنى، يجب أن يكون مفترضاً مسبقاً أو مُتعمَّداً، عوضاً عن جوهر طبيعي بيولوجي للأنثوية (إريغاري، 1985، ص. 76). يجب [على المرأة] أن تكتب ذاتها وأن «تضع ذاتها داخل النص (سيكسو، 1997، ص. 347)، أو لنصغ العبارة السابقة بلغة مختلفة بالعودة إلى نقاش أكثر حداثة حول المسألة نفسها، فنقول يجب أن نفهم النساء (مثل الرجال) من خلال قدرتهن، على تفعيل أو «لعب دور الهوية المحدّدة بالجنس» (بلتر، 1990). وهنا نجد معنى قوياً يوحي بأن الأنثوية يتم إنشاؤها أو افتراضها، وأنّ المؤلفة جزء من أداءٍ للذاتية أو هي الذاتية كما يشكلها الجنس.

يمكننا القول، على الرّغم مما سبق، إنَّ مُنظّرتين مثل إريغاري

وسيكسو تطبقان لعبة مستحيلة ومزدوجة، ترفض في الحال الهوية الأنثوية أو مفهوم التأليف الأنثوي، وتحاول، في الوقت نفسه، أن تمنحه سمات معينة، وأن تحدّد هويته، على وجه الخصوص، عبر نمط معين من الكتابة (الكتابة الأنثوية أو écriture feminine)، يكتسب خصائصه تحديداً من خلال معارضته للذكورية. وبينما يمكن تحديد هوية المرأة فقط من خلال افتقارها لهذه الهوية، أو كما تصفها إريغاري: «هذا الجنس المجرّد من أي هوية، ومن ناحية أخرى فإن غياب هذه الهوية هو تحديداً ما يُشكّلها. تقول سيكسو في عبارة لا تُنسى: «يجب على المرأة أن تصنع ذاتها داخل النص، وعلى المرأة أن تكتب عن المرأة» على الرغم من أنه يستحيل أن نُعرِّف مهنة الكتابة الأنثوية» (سيكسو، 1997، ص. 347، 348، 353). إلاّ إن استحالة تعريف كتابات النساء، لم يمنع سيكسو وإريغاري من محاولة تعريفها. وعلى الرغم من ادعاء أن الكتابة الأنثوية يمكن أن يُؤديها أو يُنتجها الرجال أو النساء على حدٍّ سواء، مما يُثير القلق حقاً (أو أن هذا النوع من الكتابة هو عبارة عن خطاب يمكن أن يتم فيه استبدال هذه المصطلحات أو التشكيك فيها أو حتى تفكيكها)، نكتشف أن «الكتابة الأنثوية» تشكلّت كطريقة للكتابة اشتقت مسارها تحديداً من التمثيل النمطي «للأنثوية» في النظام الأبوي. توضح إريغاري في مقالها الذي يحمل عنوان كتابها أيضاً، **هذا الجنس المجرّد من أي هوية** (1977) هذه النقطة تحديداً:

نجد في داخلها شخصاً آخر. ولهذا السبب بلا شك، يُقال عنها إنها غريبة الأطوار، وغامضة، ويمكن إثارة مشاعرها بسهولة، وتحكمها بنزواتها ... هذا فضلاً عن لُغتها، التي تنطلق من خلالها في جميع الاتجاهات فتتركه (هو) غير قادر على تمييز ترابط أي معنى. كلماتها متناقضة، مجنونة نوعاً ما من وجهة نظر المنطق، وغير مفهومة لمن يسمعها من وجهة نظر من لديه تصوّر جاهز ومبادئ أخلاقية معينة ومفصّلة. في كُلّ ما تقول، على الأقل عندما تتجرّأ فتتحدّث، تلمس المرأة ذاتها. تخطو بخفّة جانباً لتدمدم لنفسها، وتتساءل، وتهمس، وتنطق بجملة غير مكتملة. ... وعندما تعود أدراجها، تنطلق مرة أخرى من نقطة مغايرة، من نقطة أخرى تشعر فيها بالبهجة أو بالألم. قد يضطر المرء أن يستمع لها بأذن مختلفة، وكأنما يسمع معنىً مغايراً قيد الإنشاء دوماً، وكأنما تحتضن ذاتها بكلمات، لكنها تتخلص من هذه الكلمات أيضاً خشية أن تصبح مجمّدة أو مُتحجّرة بداخلها. إن نطقت هي بشيء ما، فلا يعود كما كان، ولا يماثل ما تعنيه. إنّ كلّ ما تقول لا يتطابق مع أي شيء لكنه قريب منه، ويلامسه.

(إريغاري، 1985، ص. 29)

وعلى الرغم من تأثير فكرة «الكتابة الأنثوية» لديها، فلقد بدت للكثيرين، وكأنما تسير باتجاه طريق مسدود عند محاولتها وصف

ما يجب أن يكون، حرفياً، خارج نطاق التعريف والوصف. إن محاولة إريغاري وصف ما يتعذّر تعريفه في مفهوم التأليف النسائي، تعدّ محاولة جريئة، لكنها ببساطة تقع في شرك التعبير عمَّا يُفترض تجنبه، فتُقرأ محاولتها كعبادة شخص يؤمن بالحتمية، ويُعبّر عن الأنثوية البيولوجية العالميّة.

إن النّقد النسوي لا ينحصر داخل المسلكين السابقين اللذين وصفناهما باختصار، لكننا ندرك من هذا النَّقاش المقتضب أنّ التأليف والهوية التأليفية عاملان مهمان فيهما. وإذا نظرنا إلى محاولة استرجاع العُرف النسائي، والتّدخل في تشكيل النصوص المعيارية ودراسة الظروف الاجتماعية والثقافية للمؤلفات من النساء، ثم تفحصنا محاولات تعريف هوية أنثوية مضادّة وأسلوب كتابة معين، نجد أن أنماط النقد النّسوي على اختلافها، ترتبط جميعها بنظرية التأليف وتشكّل نظريات تتعلّق بالمؤلفين.

النظرية التاريخية الجديدة (New Historicism)

لقد رأينا في الفصل الثاني مدى أهمية النقاش حول التاريخ الاجتماعي للتأليف، ولاسيما ظهور مفهوم التأليف في حلّته الجديدة الحديثة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، بالنسبة للدّراسات الأدبية في العقدين الأخيرين، فقد اشتركت هذه الدراسات مع خصائص ما يُعرف بالنقد التاريخي الجديد. إنّ النظرية التاريخية

الجديدة، هي أحد مسالك النقد التاريخي، ولقد تأثرت بأشكال معينة من النظرية التفكيكية، ولاسيما أعمال ميشيل فوكو (Michel Foucault)، وتشتمل على «العودة إلى التاريخ»، إذ يُفهم التاريخ ككينونة نصّية، يُسجَّل ويُفسَّر، لكنه يُنظِّم ويُشيِّد داخل النص ومن خلاله. يُعبّر لويس مونتروس (Louis Montrose) بلغة بليغة عن هذه الفكرة عبر شعاره الشهير، «تاريخية النصوص ونصيّة التاريخ» (مونتروس، 1998، ص. 781) التي يفسرها في مقال يتحدث فيه عن مبادئ النظرية التاريخية الجديدة والمعنون بـ: «**إعلان عصر النهضة**» (1989). أودّ أن أقترح هنا، أنه إلى جانب اهتمام هذه النظرية بتطوير أفكار فوكو عن التاريخ والمؤلف، فإن العودة إلى التاريخ وإلى التاريخية النّصية، ترتبط بشكل عام بموضوع المؤلف. وبما أن النّقاد في هذه النظرية مهتمون بأساليب إنتاج النصوص الأدبية، فإنهم، لا محالة، يتطرّقون إلى المسائل المرتبطة بماهية التأليف. ويبدو أنّ النظرية التاريخية الجديدة أو «النظرية الشعرية الثقافية»، وهذا مصطلح ابتدعه كلّ من مونتروس (Montrose) وستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt) وآخرون، تحتوي على ازدواجية معينة، فيما يتعلّق بمفهوم الذّاتية – أو «تأثير الذّاتية» كما يُسميها جول فاينمان (Joel Fineman) (فاينمان، 1991) – الذي يتمحور حوله، بالضّرورة، أي اهتمام بالمؤلف. وبينما نجد عند غرينبلات، على وجه الخصوص، اهتماماً «بالذّات المؤقتة والمتناقضة التي تنتج عن

الخطاب»، كما تلاحظ جين هاوارد (Jean E. Howard)، نجد في النظرية التاريخية الجديدة، في الوقت نفسه، »حنيناً متباطئاً» إلى حياة الفرد (هاوارد، 1986، ص. 37).

من المحتمل إذن، أن نفهم النظرية التاريخية الجديدة كنظرية تدور حول موضوع التأليف تحديداً، وهوية المؤلف، باعتبارها مبنية على تحليل معقد جداً لأنواع السلطة الثقافية والسياسية التي تشكل المؤلفين، والتي يكتبون عنها كذلك. في هذه النظرية، يعد وعي المؤلف وذاتيته ونواياه، وحتى حياته، تاريخياً ونصّياً، وتشكل جميعها موضوعاً للديناميكية الاستطرادية لدورات السلطة، كما تخضع لها، وأيضاً لعلّ إحدى الإيماءات المُميِّزة لعمل غرينبلات (Greenblatt)، على سبيل المثال، هي ربط النص المعياري الإنجليزي بالممارسة الاستعمارية وبالخطاب، وبنظام له دلالة معينة، أو حدث ما لا يدركه مؤلف النص، ولم يكن بالإمكان إدراكه. يقول كلّ من كاثرين غالافير (Catherine Gallagher) وستيڤين غرينبلات (Stephen Greenblatt) إنه عند النظر إلى ثقافات مختلفة بعيدة، يكون البحث عن «شيء لم يتمكن المؤلفون الذين ندرسهم من فهمه، لأنه لم يتوافر لديهم، في عصرهم، الحيّز الكافي لتحقيق ذلك» (غالافير وغرينبلات، 2000، ص. 8). وعلى أية حال، لا يزال بإمكاننا أن نُظهر المؤلف وكأنما يقف في المركز الساكن للنص الأدبي في القراءات التي تعتمد على النظرية التاريخية الجديدة. يشرح لنا مونتروس

(Montrose)، على سبيل المثال، كيف تركز هذه النظرية على «إعادة تشكيل الحقل الاجتماعي - الثقافي ... الذي تمّ فيه، أصلاً، إنتاج الأعمال الأدبية والدّرامية» (مونتروس، 1998، ص. 779). وبينما تقاوم النظرية التاريخية الجديدة، الاتجاه التقليدي نحو منح الامتياز للفرد المُوحَّد والمستقل الذي يمثّله المؤلف أو، على حدّ قول مونتروس، النص ذاته (ص. 780)، فإنّ حقيقة اهتمام هذه النظرية بالمشهد الأصلي للإنتاج (إنتاج النص)، يعطي المجال لمناقشة مفهوم التأليف، وإن كان ذلك يتم داخل «حقل اجتماعي - ثقافي تمّ استيعابه حديثاً. وترفض النظرية التاريخية الجديدة نسبة المؤسسة الأدبية إلى شخص المؤلف المنفرد المستقل بذاته، كما تفعل النظرية الرومانسية، لأن النظرية التاريخية تهتم بالإنتاج الاجتماعي للأدب. لكنّ هذه النظرية تهتم أيضاً بما يُطلق عليه مونتروس «ذاتيّات الشخصيات الاجتماعية» التي يتم إنشاؤها (ص. 782). إنّ التمييز بين ذاتيات الأفراد المستقلين وذاتيات الشخصيات الاجتماعية، مهم بسبب الطرق الخاصّة التي يتم من خلالها إعادة فهم المؤلفين والنصوص والأحداث التاريخية في النظرية التاريخية الجديدة. لكنّ هذا المذهب الأدبي لا زال يركز على المؤلفين «كشخصيات اجتماعية» في تحليله للنص والتاريخ. يوضح غرينبلات هذه الفكرة في أحد أكثر مقالاته شهرة الذي يُعبّر بوضوح شديد عن موقفه الفكري، والمعنون بـ «رنينٌ وعَجَب». يقول: على

الرغم من أن النظرية التاريخية الحديثة تتجنب أفكار الخلاصيّ(1) المتعلِّقة بالإنسان، إلاّ أنها تصرّ على المؤسسة الفردية المبنيّة على «الذّات المتعّددة» التي يتم صياغتها، وتتصرف طبقاً لقوانين منتجة وصراعات ثقافة محدّدة:

> إنّ الأحداث التي تبدو مُفردة تُكشف لنا كأحداث متعدّدة، وسلطة العبقرية الفردية التي تبدو منفردة، تُثبِت في النهاية أنها مرتبطة بطاقة اجتماعية جماعية، وإيماءة توحي بالمعارضة قد تكون عاملاً في عملية تشريع واسعة النطاق، بينما قد تنتهي المحاولة لتحقيق الاستقرار في نظام الأشياء إلى محاولة لتدمير هذا الاستقرار.
>
> (غرينبلات، 1990، ص. 164–165)

إنّ شخص المؤلف الاجتماعي الجديد يظلّ جلياً في مثل هذا الوصف الذي يصوّر لنا مشروعاً جديداً في النظرية التاريخية الجديدة: لا نُنكر هنا في هذا المشروع «العبقرية» الفردية، ولا تزال «الإيماءة التي توحي بالمعارضة» إيماءة في ذاتها، وإذا كانت الأحداث المفردة «تُكشَف لنا كأحداث متعدّدة»، فإن ذلك لا يلغي مشاركة الفرد في هذه العملية الجماعية.

إن استثمار النظرية التاريخية الجديدة في مفهوم تقليدي للتأليف،

(1) الخلاصيّ (Universalist): أحد أفراد كنيسة بروتستانتية تقول بأن جميع الناس سينعمون آخر الأمر بالخلاص. (المترجم)

يظهر بشكلٍ أوضح في سياق ارتباطها بأعمال شكسبير، ولِنعبِّر عن هذه الفكرة بصورة أبسط فنقول إنّ النظرية التاريخية الجديدة تحتاج إلى تفسير المدى الذي يُرى فيه شكسبير من جانب نقاد هذه النظرية، وكذلك من جانب آخرين، ككاتب استثنائي. فعلى سبيل المثال، يقول ستيڤين غرينبلات في مقاله «ذخيرة لا مرئية» إنّ اهتمام شكسبير «بمنع انتشار الخراب والفوضى» هو جزء من اهتمام عام نما عند أولئك المعنيين بالمسرح الإليزبيثي، حتى يستغلّوا «بعض الطاقات الرئيسة ... الكامنة في السلطة السياسية». إلاّ أن غرينبلات يُسلّم بشكل حاسم أنّ شكسبير «وجد وسيلة ليستوعب المزيد من هذه الطاقات داخل مسرحياته أكثر من زملائه من الكُتّاب المسرحيين»:

> لقد نجح شكسبير في ذلك لأنه استطاع، على ما يبدو، أن يفهم في وقت مبكر جداً من مهنته أن السلطة لا تتكون خلال عرض باهر فقط ... ولكن داخل بنية نظامية من العلاقات ... لقد استوعب شكسبير بالتأكيد هذه الاستراتيجيات ليس عبر الإمعان في تأثير الثقافة الإنجليزية على ڤيرجينيا البعيدة، ولكن عبر النظر بشكل متعمّد ومباشر إلى العالم من حوله، من خلال التأمّل في عالم الملكة وأصدقائها المتنفّذين وأعدائها أيضاً، وقراءة المؤرخين الإنجليز العظماء بخيال واسع.
>
> (غرينبلات، 1988، ص. 39–40)

يقوم غرينبلات في هذا المقال مثل أي ناقد متمرس للتّراجم ومثل

أي شاعر رومانسي متيّم، بتفضيل شكسبير وتخيل ما شهده، وكيف فهم الأمور، وكيف كان يفكّر وفيم «أمعن التفكير»، لكنّ غرينبلات يختلف عن غيره من النقاد والشعراء الرومانسيين في تثمينه لكلّ ما فكّر فيه شكسبير، وتأمّله وما رآه وأمعن التفكير فيه، «كطاقات» ثقافية لمجتمع معيّن. بلغة أخرى يمكن القول إنّ غرينبلات تخيّل عقل شكسبير وكأنه ممتلئ بكلّ ما هو اجتماعي، وكأنما تم تكوينه داخل المجتمع وعبره حيث عاش. وعلى الرغم من ذلك، لا تزال استثنائية عمله تُعزى لعقله، وفرديته، ووعيه. إنّ مقال غرينبلات ينتقل على نحو متميز، من المؤلف إلى النص ثم إلى خشبة المسرح في العصر الإليزابيثي، ثم إلى المجتمع الإليزابيثي، ليعود أدراجه في سلسلة من التحرّكات التي يمكن أن نقول إنها تميّز تصوّر النظرية التاريخية الجديدة لمفهوم التأليف الاجتماعي. ولذلك، ينتقل غرينبلات عبر فقرتين، من الحديث عن الوعي بالذّات البارز في المسرحية (مسرحية هنري الخامس توحي بوعي ذاتي بشكل ملحوظ) إلى تأكيدِ إدراك شكسبير ووعيه (الشاعر مُدرك بقوة) وإلى عبارة تصف كيف يعكس شكسبير ذاته المهنية على بطله (نجد «تعقيداً ضمنياً» من خلال تأرجح شخصية هنري بين شخصيتي الأمير والكاتب المسرحي)، ثم إلى مفهوم أوسع للثقافة الإليزابيثية (حتى نفهم هذا التعقيد نحتاج إلى «نظرية شعرية لمفهوم السلطة في العصر الإليزابيثي»، وأخيراً إلى ميدان الصّراع الخاص بالمسرح الإليزابيثي (إنّ هذه «النظرية الشعرية

لمفهوم السلطة في العصر الإليزابيثي، لا يمكن فصلها ... عن النظرية الشعرية الخاصة بالمسرح) (ص. 63–64).

إنّ التأليفية (authorialism) عند غرينبلات تشتمل، في نهاية المطاف، على شيء أشبه برغبة ملؤها الحنين إلى مؤلفٍ واشتياق كئيب نوعاً ما إلى ذاتٍ أخرى أكثر شباباً، تُفهم من خلال عمله، كجزء من ميراث ثقافي عائلي. يقول غرينبلات في نهاية كتابه المبتكر **تشكيل الذات في عصر النهضة**: أودّ أن أكون شاهداً على حاجتي الغامرة إلى الإبقاء على وهمٍ أعتقد فيه أنّني الصانع الرئيس لهويتي» (غرينبلات، 1980، ص. 257). ويبدأ كتابه التالي **مفاوضات شكسبيرية** بقوله: «لقد بدأ الأمر برغبة بالحديث مع الموتى» (غرينبلات، 1988، ص. 1). ويعلّق كذلك في أحدث أعماله، **هاملت في المطهر**، قائلاً: «أردت أن أعرف مصدر المادة التي عمل عليها [شكسبير] وماذا صنع بها» (غرينبلات، 2001، ص. 40، انظر أيضاً ص. 5–9). إذن، يعدّ المؤلف في النظرية التاريخية الحديثة وجوداً مركزياً منظِّماً، حتّى عند اعتباره أثراً نصياً، كامناً داخل دورة الطاقات الاجتماعية والسياسية التي تحتضنه، وداخل أنماط الخطاب وتركيبة السلطة. ويمكن أن نختم حديثنا بالقول إن النظرية التاريخية الجديدة تشكل، في الواقع، طريقة أخرى لفهم المؤلف، أو بلغة أكثر ملاءمة، طريقة لفهم المؤلف كآخر. لقد تمحورت هذه النظرية، في نهاية المطاف، وتجزَّأت داخلياً بفعل تصور معين لمفهوم التأليف.

الفصل الخامس

التأليف المشترك (Collaboration)

المتعاون (Collaborator)، شخص يعمل مع آخر؛ أي شريك أو عامل مساعد. وبالإضافة إلى كلمة خائن أو شخص يتعاون مع العدو، وهو أحد المعاني التي توحي بها كلمة المتعاون، التي ظهرت في الحرب العالمية الثانية، تُستخدم الكلمة بشكل رئيس عند الحديث عن المؤلفين. إنّ المادة المتناثرة بشكل مثير للدهشة في معجم أوكسفورد الإنجليزي، لكلمة «متعاون» تميز استخدامها لأول مرة عام 1802، وتوحي أن التأليف المشترك (Collaboration) أصبح مهماً داخل نطاق إيديولوجية التأليف التي تركز على المؤلف كشخص مفرد، أو فرد متميز، داخل سياق ظهور ما يسميه جاك ستيلينغر (Jack Stillinger)، «الأسطورة [الرومانسية] للعبقرية المنفردة». يبدو أنّ فكرة التأليف المشترك الأدبي، بمعنى آخر، أصبحت موضع بحثٍ، وبدت الحاجة لها ماسّة، عندما ظهر المفهوم الرومانسي للتأليف بتأكيده على التعبير عن المشاعر، والأصالة والاستقلالية، كإيديولوجية مسيطرة على الكتابة. إنّ مفهوم التأليف المشترك، في هذا السرد، يُوقع الفوضى في مفاهيم مثل العُزلة الفخمة، والفردية المعتزلة، التي ترتبط بمفهوم المؤلف الرومانسي، وبالتالي يُعدّ مفهوم التأليف

المشترك انحرافاً عن هذه المفاهيم أو صيغة أدبية هامشية. سأبدأ في هذا الفصل باستطلاع أشكال التأليف المشترك المتنوعة، وسأطرح سؤالاً يتعلّق بإمكانية اعتبار هذا النوع من التأليف معياراً، وصيغة اعتيادية للإنتاج الأدبي، يمكن من خلاله قياس التأليف الفردي. ثم سأقوم بدراسة أكثر الصور الثقافية تعبيراً عن التعاون ألا وهي صناعة الأفلام. إن من أبرز صور التطور في نظرية الأفلام في القرن العشرين، ما يُعرف بالحركة التأليفية (auteurist movement)، التي تُعبِّر عن مذهب سينمائي يمنح كل الامتياز لشخص المخرج، الذي يبدو مثل مؤلف مفرد منتج، من خلال إيماءة تأليفية معاكسة ومناقضة للواقع، ومثيرة للجدل.

التأليف المتعدّد المعاني

تشمل الأمثلة المعروفة على التأليف المشترك الأدبي التقليدي مسرحيات شكسبير التي يحتوي العديد منها على عناصر مهمة دالة على التأليف المشترك، والمسرحيات الخمس عشرة التي كُتبت بتعاون كل من فرانسس بيمونت (Francis Beaumont) وجون فليتشر (John Fletcher) (وتشمل مسرحية فيلاستر (1609) ومأساة عذراء (1610–1611))، ومسرحية المتفرّج (1711–1712) لجوزف أديسون (Joseph Addison) وريتشارد ستيل (Richard Steel)، وقصائد غنائية لويليام وردزورث (William Wordsworth)

وصاموئيل تايلور كوليردج (Samuel Taylor Coleridge) (1798)، وروايتان لجوزف كونراد (Joseph Conrad) وفورد مادوكس فورد (Ford Madox Ford) (هما **الورثة** (1900) **ورومانس** (1903)، وقصيدة **الأرض اليباب** ل ت. س. إليوت (T. S. Eliot)، التي قام عزرا باوند (Ezra Pound) بتشذيبها بصورة قاسية، وقام بتحريرها ومراجعتها ومنحها شكلاً، وكذلك العمل المتعدّد اللغة المعروف **برينغا** (1969) لأوكتاڤيو باز (Octavio Paz) وشارلز توملينسون (Charles Tomlinson) وجاك بيرنود (Jack Berthoud) ووإدواردو سانغوينيتي (Edoardo Sanguineti). لكنّ نماذج التأليف المشترك تلك غالباً ما تعتبر استثناءات، تُثبت قاعدة التأليف المشترك في بعض أشكال النقد التي ظهرت مباشرة بعد الرومانسية، وتوحي بنفحة من الفضيحة، إذ كان أشبه بسر العائلة المشين الخاص بالأدب، وأشبه بالرّذيلة المشتركة في الكتابة. لهذا السبب، غالباً ما تمَّ تجاهل أهمية التأليف المشترك أو حتى إنكارها، فإما أن يتم تقليص درجة التعاون التأليفي في نص معين، أو يُجادل بعضهم أن القيمة الجمالية للعمل الذي يشترك فيه أكثر من مؤلف تتعرّض للشُبهة بسبب توزيعها على عقل أكثر من عاملٍ مبدع واحد. لقد طوّر النقد الأدبي سلسلة من الاستراتيجيات للتكيف مع نماذج التأليف المتنافرة. فعلى سبيل المثال، يتمّ تفحّص مسرحيات شكسبير لتمييز كلمات الشاعر من التلّوث الذي تسبّبت به أيادٍ أخرى. ويُنظر إلي بيمونت وفليتشر،

الكاتبين المعاصرين اللذين أعادا كتابة بن جونسون ووليام شكسبير، ككاتبين ثانويين في هذه الشراكة، وتُوصف المتفرج لأديسون وستيل كنموذج لصحافة أدبية رفيعة بشكل خاص، ليس إلاّ، ويُعتقد أن تعاون وردزورث وكوليردج لا يتجاوز سطوراً قليلة في «قصيدة البحّار العجوز»، والفقرة الشعرية الأولى في قصيدة «نحن سبعة»، وقصيدتين ثانويتين أخريين، والتفكير المشترك في طبعة عام 1800 من الافتتاحية، وتعدّ نتائج تعاون كونراد مع فورد جزءاً من أضعف أعمال كونراد، أمّا تأثير باوند على **الأرض اليباب** فيعدّ تطفلاً تحريرياً، ليس إلاّ، فقصيدة **الأرض اليباب** لـ ت. س. إليوت تختلف عن الأرض اليباب التي كتبها كِلا المؤلفين. أمّا رينغا، يقول أحد النّقاد في منتصف التسعينيات، «فلم توُفَ حقها بعد»، وذلك بسبب تعدّد مؤلّفيها (كلارك، 1997، ص. 222). يقول ويليام غس (William Gass) الذي يشك في أمر رينغا ونماذج أخرى من التأليف المشترك: «بين الفينة والأخرى، يتبادل كُتاب النثر السردي كتابة فصول من رواية ما، لأجل المتعة وأحياناً من فرط اليأس، وبالمثل، نادراً ما يتعاون كُتابٌ موهوبون مثل فورد وكونراد لتحقيق نجاح متواضع مثل هذا». لكن، في معظم الحالات، يضيف غاس، تُثمر الجهود عن «رقعٍ أشبه برقع طالب مدرسة» (غس، 1982، ص. 272).

لم يعد النّقاد مؤخراً، على أية حال، ينظرون إلى التأليف المشترك باعتباره مجرد إجراء شاذ أو هامشي، فلقد بدؤوا، حقاً في اقتراح أن

التأليف المشترك يمكن أن يُفهم كأسلوب رئيس للكتابة. فعلى سبيل المثال، يقول جاك ستيلينغز (Jack Stillinger) في دراسته للتأليف المشترك المعنونة بـ«**الأسطورة والعبقرية المنفردة**»: «إنّ التأليف المشترك بعيد كل البُعد عن كونه شيئاً عجيباً غريباً أو كونه شاذاً عن القاعدة، لكنه في واقع الأمر، ظاهرة تحدث بشكل متكرر، وعلى الرغم من الأسطورة الرومانسية، «فلقد كان دوماً أحد الطرق الروتينيّة لإنتاج الأدب (ستيلينغز، 1991، ص. 201). يُضمِّن ستيلينغز كتابه، ملحقاً يحتوي على قائمة بأسماء نصوص أُنتجت من خلال التأليف المشترك، لكن لم يتم تمييزها بشكل رسمي على صفحة العنوان كنتاج للتأليف المشترك. ويحدّد ستيلينغز قائمته بالعصر الرومانسي وما بعده، مبرراً ذلك بقوله إنَّ التأليف المشترك في العصور السابقة للرومانسية، كان شائعاً جداً، وهكذا تدافع قائمته المختارة عن نفسها. يوحي كتاب ستيلينغز، في الواقع، بأنه قد يكون من السهل أن يُضمّن قائمته، نصوصاً لم تكن نتاج التأليف المشترك، تلك التي ظهرت في صورة ما، قبل القرن التاسع عشر. يقوم ستيلينغز بتوسيع تعريف التأليف المشترك، ليشمل بذلك أشكالاً متنوعة من الكتابة المشتركة، ومن ثم يضمّ إلى قائمته بالإضافة إلى أعمال أخرى، شروحات جون كام هوبهاوس (John Cam Hobhouse) لعمل بايرون (Byron) الشهير **رحلة الشاب هارولد**، وتحديداً الموجودة في القسم الرابع من القصيدة، وكذلك تحرير ماري شيلي (Mary Shelley) لقصائد بيرسي ب.

شيلي (Percy B. Shelley) التي نُشرت بعد وفاته، ومساعدته لها أيضاً في روايتها **فرانكينشتين**، والأعمال التحريرية الشاملة التي قام بها الناشر جون تايلور (John Taylor)، لقصائد جون كلير (John Clare)، واستخدام هينري آدامز (Henry Adams) رسائل زوجته في عمليه **الديمقراطية وإستر**، والتغيرات التي قام بها المحرر قبل نشر الروايات المتسلسلة لتوماس هاردي (Thomas Hardy)، وإعادة كتابة قصائد إميلي ديكنسون (Emily Dickinson) من جانب المحرر، ووجود أيادٍ أخرى في مسرحية أوسكار وايلد (Oscar Wilde)، **أهمية أن يكون إيرنست (صادقاً)**، ومساهمة كل من فورد مادوكس (Ford Madox) وإدوارد غارنت (Edward Garnett) في رواية كونراد **نوسترومو**، ورقابة الناشر المفروضة على عمل جميس جويس (James Joyce) الشهير **أهالي دبلن**، والسرقة الأدبية التي يقوم بها هيو ماكدبارمد (Hugh MacGiarmid) في «**رجل ثمِل ينظر إلى الشوك**»، وكذلك السرقات الأدبية التي يقوم بها هيرمان ميلڤل (Herman Melville) في **موبي ديك** ود. م. توماس (D. M. Thomas) في **الفندق الأبيض**، والابتكار التحريري لعمل **سؤال أكاديمي** لباربارا بِم (Barbara Pym) من مسودتَين منفصلتين، إذ نُشرت الرواية بعد وفاتها، وكذلك «التغييرات المهمة» التي قام بها المحرّرون التجاريون لعمل داشييل هامت (Dashiel Hammet) **الحصاد الأحمر والحجرة الفسيحة** لـ إ.إ. كمنغز (E. E. Cummings) **وثلاثة جنود** لجون

دوس باسوس (John Dos Passos)، وتأثير ف. سكوت فيتزجيرالد (F. Scott Fitzgerald) على رواية **الشمس تشرق أيضاً** لإيرنست هيمنغواي، وتأثير الأصدقاء على «الشعر الجماعي» لروبرت لوويل (Robert Lowell)، وكذلك حقيقة أنّ روايات جميس ميتشنير (James Michener) كُتِبت جزئياً من قِبَل «فريق بحثٍ علمي»، وتنظيم تيد هيوز (Ted Hughes) لمجموعة سيلڤيا بلاث (Sylvia Plath) الشهيرة، إيريال، المنشورة بعد وفاتها (ستيلينغز، 1991، ص. 204–213). إنّ هذه المجموعة المختارة المحدودة من قائمة ستيلينغز التي تم انتقاؤها بدقّة وعناية لا تُوحي فقط بالحدوث المتكرر للتأليف المشترك في النصوص المعيارية، بل تُشير أيضاً إلى تنوع أشكال التأليف المشترك أو «التأليف المتعدّد»، التي تتدرّج من تدخّل المحرر إلى رقابة قانونية أو تجارية، ومن سلب الرسائل الخاصة بالآخرين إلى السرقة الأدبية، ومن «مساعدة» غير محدّدة إلى تحرير شامل للعمل.

الأمر الذي يُثير اهتمامنا، ويتحدّى مفهومنا للمنطق أن الكتابة تشتمل خارج نطاق هذا العدد المحدود من نماذج التأليف المشترك المُوثّقة بشكل جيد، على عمل فردٍ وحيد، فقائمة ستيلينغز لا تتحدّى بالضرورة المفاهيم التقليدية للتأليف كعملٍ فردي في أساسه. قد يعتمد المؤلفون على المحرّرين لتصحيح التهجئة أو لتجهيز قصائدهم للنشر (كما هو الحال مع جون كلير (John Clare))، وقد يقومون بسرقة

كُتّاب آخرين أدبياً (كما هي الحال مع ميلڤل (Melville) وآخرين)، وقد يحوّلون رسائل الأصدقاء والعُشّاق إلى شعر (كما هي الحال مع روبرت لوويل (Robert Lowell))، لكنّ هذه الإجراءات جميعاً لا تؤثر بالضرورة على مفهومنا أن النص ينتج بفعل مؤلف فردي. وعلى الرغم من اقتراح ستيلينغز أنّه يتوجّب علينا قراءة النصوص بشكل مختلف في ضوء هذه الأنماط الشاسعة والمتنوعة للتأليف المشترك، فإننا لا نجد صعوبة في مواءمة هذه الأنماط مع فهمنا التقليدي للإنتاج الأدبي المستقل. فعلى سبيل المثال، يمكن إعادة تحرير قصائد جون كلير (John Clare) من المخطوطة الأصلية ودون «تطفّل» المحرر، ويمكننا أن نفهم الأمر بمنطق معين نقترح فيه أن كلير **قصدت** أو **تعمّدت** المراجعات التحريرية التي زوّدنا بها تايلور، ويمكننا أن نحصر عناصر السرقة الأدبية بين هلالين القيام بتمييزها في عمل ميلڤل (Melville) وغيره، أو حتى يمكننا أن نقرأ نماذج «الاختطاف» الأدبي (وهنا نستخدم أحد المفاهيم الإتيمولوجية الخاصة بالسرقة الأدبية) باعتبارها تُعبّر عن نوايا المؤلف الذي يقوم بهذا النوع من السرقات، ومن الممكن حقاً، وإن كان أمراً غير شائع، أن نبدي إعجابنا بالبراعة الفائقة التي حوّل من خلالها المؤلف الطابع اللارسمي لرسالة شخصية إلى عمل فني رسمي، ألا وهو القصيدة. وعادة ما يُبذل جهد كبير عند محاولة إيجاد أصل الأجزاء الفردية للعمل، تماماً كما يُواجه النّقاد صعوبة عند محاولة دراسة النصوص التي شارك في تأليفها أكثر من مؤلف.

إذن لا يحتاج التأليف المشترك، بهذا المعنى، إلى أنّ يتحدى مفهوم المؤلف ككينونة مفردة ومستقلة. لذلك، نجد قسماً كاملاً يعرف بصناعة شكسبير، مكرّساً لتمييز كل ما هو شكسبيري أصيل؛ أي من تأليف شكسبير في الأعمال التي تحتوي على «أيادٍ» أخرى. لقد قام الناقد ج. م. روبرتسون (J. M. Robertson) بابتكار حلّ متقن للمشكلة عبر نسبة كلّ ما من شأنه أن يُعّرض «مقاييس الشاعر الرّفيعة الخارقة» للشُّبهة في مسرحيات شكسبير، إلى الكُتّاب الآخرين الذين «عبثوا» بعمله (ڤيكرز، 2002أ، ص. 197). ويُكرَّس جانب آخر من هذه الصناعة، وعادة يهتم الهواة بهذا الجانب، لإثبات أن شكسبير لم يكتب، في الواقع، أيّاً من أعماله مطلقاً، وأنها كُتِبت من قِبَل سير فرانسس بيكون (Sir Francis Bacon) وكريستوفر مارلو (Christopher Marlowe) وإدوارد دو ڤير (Edward De Vere) وويليام ستانلي (William Stanley) وروجر مانيرز (Roger Manners)، أو حتى الملكة إليزابيث الأولى ذاتها. إنّ كل الدراسات شبه العلمية التي تهتم بدراسة نسبة الأعمال إلى مؤلفيها تُكرَّس، ولعلها تبدو مفارقة، إلى اعتقاد راسخ موجود في مفهوم التأليف المشترك الذي نجده في النتاج الأدبي ومفهوم لُحمة التأليف الفردي (على سبيل المثال، انظر فوستر، 2001، لوف، 2002، ڤيكرز، 2002 أو 2002ب). إنّ موضوع الدّراسات المهتمة بنسبة الأعمال إلى مؤلفيها، كما يقول هارولد لوف (Harold Love)، «هو تميّز كلّ

شخص وكيف يتمثل هذا التميّز في الكتابة» (لوف، 2002، ص. 4). إنّ عمل النّقاد في هذه الدراسات مبني على اهتمام رئيسي بلُحمة التوقيع الفردي، وبالإشارات والآثار الدّالة على هويات المؤلفين، التي لا تُزال بسهولة، وتبقى داخل العمل، كما يعتقد الدّارسون.

يتمكّن هارولد لوف (Harold Love) في كتابه **نسبة التأليف** من القول إنّ «معظم الكتابات التاريخية» هي في الواقع ناتجة عن التأليف المشترك، عبر توسيع قاعدة التأليف المشترك لتشمل جوانب من الإنتاج الأدبي، التي يتم عادة تجاهلها في هذا السياق (لوف، 2002، ص. 220). يتجاهل النموذج الرومانسي، الذي يصّور التأليف عملاً مفرداً مستقلاً بذاته، كما يوضح لوف، «كلّ ما يسبق فعل الكتابة (مثل اكتساب اللغة، والتعليم، والخبرات، والمحادثات، وقراءة أعمال مؤلفين آخرين)، وكل شيء يأتي بعد الفعل الأوّلي المعروف بالإهداء، بينما يتم «تدقيق [الكتاب] من قِبَل الأصدقاء والمستشارين، وتتم مراجعته وتحسينه، وتحريره لغرض نشره ... ويُعطى الشكل المادي الذي من خلاله سيواجه القُرّاء (ص. 33). ويميز لوف، بشكل مفيد، عدداً من أنماط التأليف المشتركة المختلفة، أو مجموعة من «الأنشطة المترابطة» أو ما يسّميها «أفكار المؤلف الرئيسة» (authemes) (ص. 39). وأولها ما يُعرف «بالتأليف التمهيدي» الذي يُظهر بوضوح كيف يمكن لنص سابق أن يكون مصدر نص آخر أو أن يؤثّر على نص لاحق. وتشمل هذه الفئة، على سبيل المثال، دمج نقاش الآخرين،

وسردهم، ومشاهِدهم، وعباراتهم أو كلماتهم داخل النص، كما هي الحال مع استخدام شكسبير لمصادر تاريخية، وهذا أشبه بنوع من الاستيلاء الذي شكّل دفاعاً ملائماً عن سلطة المؤلف في العصور الوسطى وعصر النهضة. أمّا «التأليف التنفيذي» فهو مصطلح يستخدمه لوف لوصف اشتراك فردين أو أكثر في استنباط وتنظيم نصٍّ ما أو سلسلة من النصوص، ولعلّ **المتفرّج** لأديسون وستيل (Addison & Steel) خير مثال على ذلك، وهو مثال يعود إلى القرن الثامن عشر، لكنّ «الافتتاحية» المجهولة المؤلف التي لا تزال إحدى خصائص العديد من الصحف، تعدّ مثالاً مألوفاً أكثر من غيره. أما «التأليف التصريحي» فيشمل شخصاً يقوم بالمصادقة على عمل بالكاد يشارك في تزويد مادّته الفعلية، مثل السياسي الذي يجد من يساعده في كتابة نصوص خطاباته، أو بطل فيلم ما، يقوم كاتب محترف بتأليف سيرته الذاتية. أمّا «التأليف التنقيحي» فيشمل عمل المحرّرين الذين يعملون لدى النّاشرين، إذ يقومون «بصقل» رواية ما، أو قد نجد آثاراً مرئية لعملهم مثل تحرير جون ميدلتون موري (John Middleton Murry) لمجلاّت كاثرين مانسفيلد (Kathrine Mansfield) بعد وفاتها، أو تنقيح عزرا باوند (Ezra Pound) لقصيدة ت. س. إليوت الشهيرة، **الأرض اليباب** (لوف، 2002، ص. 39–50).

إن تحليل لوف لأنماط التأليف المشترك الأربعة السابقة،

يساعدنا في تنظيم الأمثلة العديدة التي يزودنا بها جاك ستيلنغر (Jack Stillinger). إلاّ أن اهتمام لوف بدراسة التأليف المشترك تقوده في نهاية المطاف إلى التفريق بين أنواع التأليف الفردي، لأنه مهتم في المقام الأول بموضوع نِسْبة العمل إلى مؤلّفه. إنّ المنطق الذي تقوم عليه دراسة هذا الموضوع، كما أوضحت سابقاً، يؤكد فكرة فردية المؤلف واستقلاليته، ولا يشكك فيهما أو يقضّ مضجعهما. لكن يمكننا القول إنّ هنالك منطقاً شبيهاً بالمنطق السابق يترك أثراً فعّالاً في الدّراسات التي صُمّمت لإيقاع الفوضى بالفكرة التقليدية القائلة باستقلالية التأليف، من خلال إضفاء صبغة تاريخية عليها. فعلى سبيل المثال، يطرح ستيفين دوبرانسكي (Stephen Dobranski) موضوع التأليف الحديث الذي ظهر قبل القرن العشرين (في كتابه **ميلتون، التأليف وتجارة الكتاب** (1999). ويحاول أن يُثبت أهمية ثقافة التأليف المشترك إبان القرن السابع عشر، في دراسة تؤكد في نهاية الأمر فردية التأليف. فبينما بدأت تجارة الكتاب في بداية القرن الثامن عشر باستغلال سلطة اسم المؤلف بلا شفقة لمضاعفة سوق الأعمال الأدبية، كما يوضح لنا دوبرانسكي في كتابه، نُشرت معظم المواد المطبوعة في منتصف القرن السابع عشر ونهايته، مجهولة المؤلف (دوبرانسكي، 1992، ص.18). كانت عملية نشر الكتاب حَسْب تجارة الكتب في القرن السابع عشر تعدّ بشكل شائع عملية تأليف مشترك، وكانت السلطة المفروضة على الكتاب «تُوزع بين عدد

من الأشخاص، يؤثر كل منهم بدرجات متفاوتة في شكل الكتاب، ويستفيد كلّ منهم من الرّبح الناتج عن نشره، ويعدون بذلك مسؤولين عن محتوياته أمام الآخرين» (ص. 26). يرى دوبرانسكي أنّ تأسيس ميلتون لمفهوم التأليف الخاص به، الدّال على عمل منفرد وفردي، قد تمّ، وتلك مفارقة واضحة، من خلال عملية تأليف مشترك شارك فيها «كُتّاب الإملاء ومعارف ميلتون، ومن يقومون بطباعة النصوص، والموزعون، أو بائعو التجزئة» (ص. 9). ويناقش دوبرانسكي كذلك كيف طبّق نُقّاد الأدب «مبدأ الوحدة» من منطق التأليف الذي ينطوي على مفارقة تاريخية لتفسير أي تناقض أو تضارب في عمل ميلتون. لكنه يقترح أيضاً أن هذا التناقض يسمح «بلمحة»، من وراء «البنية النظرّية» للمؤلف، نحو «الشخص الحقيقي، جون ميلتون الذي يعمل داخل بيئة تاريخية محدّدة» (ص. 133). «نحن بحاجة لفهم أعمال ميلتون الأدبية المتنوعة بوصفها نتاجاً للمجتمعات المتغيّرة التي شارك فيها»، يقول دوبرانسكي، «بدلاً من افتراض مجموعة معتقدات مترابطة خاصة بميلتون» (ص. 182).

إنّ كتاب دوبرانسكي، على أية حال مبني على فكرة شخص المؤلف في العصر الرومانسي على الرغم من سعيه إلى دراسة اختلاف الممارسات التي يقوم بها ميلتون عن الأسطورة الرومانسية للعبقرية المنفردة. ويقول دوبرانسكي إنه يبرهن على ذلك عبر حقيقة أن دراسته هذه مبنية بشكل جليّ على شخص جون ميلتون كفرد (ص.

182)، فكلّ شيء لابدّ أن يمرّ عبر ميلتون قبل أن يظهر كعملٍ في صورته النهائية مثل **المتسابق سامسون**، و**الفردوس المفقود**، أو **المجلس القضائي** (Areopagitica)، ويبدو أن جميع من ساهم في إعداد هذه النصوص - الناشرون، والطّابعون، وبائعو الكتب، والمحرّرون، ومراقبو النصوص الذين يناقشهم دوبرانسكي - يؤكدون، في نهاية المطاف، الوجود المسيطر للشاعر. إنّ تشتيت ومضاعفة مفهوم التأليف، اللذين يقترحهما دوبرانسكي في دراسته ما هما إلا برهان على توضيح شخص المؤلف أو ما يُطلق عليه روجر شارتييه (Roger Chartier)، مُتّبعاً بذلك فوكو (Foucault)، في «الوظيفة الأصلية لضمان وحدة وترابط الخطاب» (شارتيير، 1994، ص. 46). لذلك، يمكن فهم اقتراح دوبرانسكي القائل إنه بمقدورنا تفسير التّوتر الموجود داخل عمل ميلتون من خلال تفحّص الضغوطات التجارية والسياسية المتناقضة التي رضخ لها الشاعر في أثناء كتابته لأعماله، كوسيلة لتأكيد «وحدة» التأليف عند ميلتون. إن دراسة دوبرانسكي التنقيحية للتأليف المشترك عند ميلتون تعود بنا، في نهاية الأمر إلى المفهوم التقليدي للمؤلف كشخص مفرد، وفرد منتج، وتعود بنا أيضاً إلى النقد، حيث يُقيّم دوبرانسكي ما يطلق عليه «الوجه الحقيقي» للشاعر (ص. 183).

يركز أحدث جدل دائر حول ماهية التأليف، وتحديداً ما يتعلّق بمفهوم التأليف الأدبي المشترك، بالمثل على الفترة الحديثة المبكرة؛

أي تلك التي سبقت زعم الإيديولوجية الرومانسية السيطرة على مؤسسة الأدب والتركيبة الثقافية للتأليف، وقبل أن يفرض القانون حقوق ملكية المؤلف الفرد لعمله. لقد كانت هذه الفترة ذاتها عندما نشأت إيديولوجية الفردية التملكية التي تمت مناقشتها حتى أصبحت متضَّمنة في تشكيلاتها الاقتصادية والثقافية والسياسية بصورة آمنة. كان المسرح الحديث في بدايته، بشكل خاص، موقعاً للتأليف المشترك غير المعلن، الذي تعدّدت أشكاله، إذ كان يتعذّر تمييز هوية المؤلف أو ربما يتم طمسها، فعلى سبيل المثال، بدأت برامج الحفلات المسرحية تنسب الأعمال إلى مؤلفيها كأفراد في نهاية القرن السابع عشر فقط. قام جيفري ماستين (Jeffrey Moasten) في دراسة صارمة، وإن كانت مثيرة للجدل، للموضوع نفسه، في سياق المسرح الحديث المبكر وهي معنونة بـ **العلاقة النّصية: التأليف المشترك، ماهية التأليف وأنماط الجنسانية في الدّراما في عصر النهضة** (1997)، بتحليل الآثار المشوشة الناجمة عن التأليف المشترك وعملية نشر هذه الآثار، تحليلاً يفوق ما قام به دوبرانسكي. يناقش ماستين كيف كان التأليف المشترك «أسلوب الإنتاج المسيطر» على المسرح في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ويقترح وجوب مراجعة مفهومنا للتأليف المتعدّد «كصورة شاذة عن نماذج الإنتاج النّصي»، لذلك، يقول ماستين، يجب علينا «أنِ نسبق المفارقات التاريخية في محاولتها لتأليه المؤلف المفرد في كل مشهد وكل عبارة، وكلمة» (ماستين، 1997، ص. 14،

7). يتّجه كتاب ماستين نحو إعادة النظر في مفهوم التأليف المرتبط بشكسبير، لأن الأخير عدّ دائماً بشكل شائع «المؤلف الفرد المستقل، ومؤلف الفردية» (ص. 10)، لكونه النموذج المضاد للتأليف المشترك، على الرغم من شيوع التأليف في الدراما الحديثة مع بداية ظهورها بشكل عام، وعلى الرغم من حقيقة أنه عُرِف عن شكسبير تعاونه مع كُتّاب آخرين في عدد من أعماله (وإن كان بعضها يُنسَب إليه بوصفه مؤلفها الوحيد). ويُضيف ماستين قائلاً: إن النصوص التي نجت من هذه الفترة هي غالباً تلك النصوص التي تمّ تنقيحها، إمّا من جانب مؤلّفها أو مؤلّفيها الأوائل أو من جانب آخرين، حتى يتم إحياء هذه الأعمال فيما بعد، وإنَّ الممثلين، والمخرجين والنّاسخين وآخرين أعادوا ترتيب هذه الأعمال بشكل منتظم، وحذفوا أجزاء منها وزادوا عليها، وإنَّ مراقبة النصوص كانت عاملاً حيوياً في الشكل «النهائي» أو التمثيلي للمسرحية، وإنَّ الكُتّاب المسرحيين كانوا ممثلين في شركة ما وبصورة ثابتة، ولم يتمتعوا في الواقع بدور تأليفي منفصل، وإنَّ التأليف المشترك المسرحي في عصر النهضة كان، في حقيقة الأمر، مبنياً على مَحْو الخلافات التي ربّما وُجدت» بين المؤلفين المتعدّدين للعمل المسرحي (ص. 17). ويُصّر ماستين على اعتبار التأليف المشترك تشتيتاً للتأليف والسلطة التي يفترضها مفهومه، عوضاً عن عدِّ «نسخة متعدّدة من التأليف» ومضاعفة للمؤلف أو السلطة (ص. 19). يجب علينا أيضاً، يقول ماستين، أن

نظر إلى النصوص واللغة ذاتها «كعملية تبادل» اجتماعية، وكجزء من دورة الطاقات المتماثلة اجتماعياً (homosocial) والشاذة جنسياً (homoerotic)، وليس كنتاج فردٍ ما، إذ يُعلن ماستين أنّ «التركيز على التأليف المشترك يُفسّر بإسهاب الآلية الاجتماعية للغة والخطاب كنوع من الاتصال أو كعلاقة»، عوضاً عن تنظيم الخطاب، وتقسيمه إلى أدوات وأصول ونوايا» (ص. 20). إنّ عُرف تفسير النص بناءً على نوايا المؤلف، والسّير الأدبية أو شخصية فردٍ متميّز، يعدّ غير ملائم على نحو مفرط - إنّ صحّ كلام ماستين - بالنسبة للدّراما في عصر النهضة على الأقل، إن لم يكن أيضاً عُرفاً عنيداً بشكل خارق، كما يُوحي وجود كتاب ماستين.

لقد كانت دراسة ماستين مؤخراً، موضوع مقال نقدي واحد على الأقل، ولعلّ الأمر يستحق أن نطّلع، ولو بعُجالة، على الجدل المضاد لمفهوم ماستين للتأليف في عصر النهضة. يشن بريان ڤيكرز (Brain Vickers)، هجوماً صارماً على كتاب ماستين، من خلال الملحق الذي ضمّنه كتابه شكسبير، **المؤلف الشريك** (2002)، الذي يدرس فيه التأليف المشترك لأعمال شكسبير، حيث يجادل ڤيكرز ضدّ ما يعتقد أنه نظرية انجرفت نحو التّشتت وانعدام الدّقة التاريخية، اللتين تتضحان في نقاش ماستين الفوكوي: «كلّ نقطة في تاريخ [فوكو] الذي يرصد الظهور الحديث للمؤلف مشكوك بأمرها»، يؤكد ڤيكرز، «إن لم تكن خاطئة بشكل واضح» (ڤيكرز، 2002أ،

ص. 509). وبينما لا ينكر فيكرز أهمية التأليف المشترك في بداية المسرح الحديث، نجده يدافع عن الدّراسات المعنيّة بالتأليف (تستخدم بعضها الحاسوب لتحليل المساهمة التأليفية من خلال دراسة العمود العَروضي (stylometric) مخالفاً بذلك فكرة ماستين القائلة بأن تمييز أسلوب التأليف الفردي في سياق القرنين السادس عشر والسابع عشر هو في ذاته فَرضٌ، ينطوي على مفارقة تاريخية، لمفاهيم ذاتية المؤلف والتأليف كما ظهرت في الفترة التي تلت العصر الرومانسي، عندما يؤكد ماستين أنّ نسبة النصوص إلى مؤلفيها المستقلين بذاتهم «تنطوي على مفارقة تاريخية، في سياق بداية الفترة الحديثة. ويتهم فيكرز كتاب ماستين بكونه «فاقدا للذّاكرة» تاريخياً» (ص. 540)، إذ يؤكد فيكرز أن كتاب ماستين يعكس مفارقة تاريخية فيما يتعلّق بالممارسات الفعلية والتاريخية المتنوعة الخاصة بالمسرح الإليزابيثي واليعقوبي والكاروليني، حين ينسب فيكرز هذه الممارسات إلى «أشخاص حقيقيين انشغلوا في كسب قوتهم من حصاد أقلامهم» (ص. 539). ويعلن فيكرز قائلاً: «إن المؤلف في عالم المسرح الإليزابيثي لم يظهر للتّو، بل قام بتأسيس ذاته كعنصر مستقل فكرياً واقتصادياً» (ص. 540).

وتشمل الدراسات الخاصة بنسبة الأعمال إلى مؤلفها، كما يمارسها فيكرز في كتابه، ويدافع عنها، اعتقاداً راسخاً «بأنّ الكُتّاب يملكون أساليب فردية متميزة»، التي يُعبَّر عنها على «مستوى

الوعي «من خلال تنظيم العمل ولغته البلاغية وإعطائهما شكلاً. أما على مستوى اللاّوعي، فيتم ذلك من خلال التبني اللاّمقصود لطرق شفهية متميزة (لعلها متكلّفة أو شديدة التأنق). وتقترح هذه الدّراسات أيضاً أنه طالما كان لدينا منفذ إلى أعمال أخرى خاصة بالأشخاص المعنيين، فمن الممكن أن نميز تواقيع المؤلفين التي يتميز كل منها بأسلوب معيّن، بطريقة لا لبس فيها (ص. 56). ومن الممكن كذلك، على نطاق واسع، أن نفصل المساهمات الفردية المستقلة لباوند (Pound) عن مساهمات إليوت (Eliot) في **الأرض اليباب**، ولدينا المخطوطات الأصلية لإثبات ذلك. إلاّ أنّ ڤيكرز وغيره من دارسي نسبة الأعمال إلى مؤلفيها، يقترحون أنه حتى دون دليل من هذا النوع، فإن الأسلوب اللّغوي وحده يترك دلائل - يمكن التحقق منها وإثباتها - على هوية مؤلف المشاهد والفقرات والجمل في الأعمال التي يقوم عدد من المؤلفين بالاشتراك في تأليفها.

يعكس الجدل الدّائر بين ماستين (Masten) وڤيكرز (Vickers) خلافاً حول مواضيع مثل القدرة على التحقق من معلومة ما تاريخياً، والدليل العملي، والإجراءات التي كانت مُتّبعة في بداية العصر الحديث، عند كتابة الأعمال الدّرامية. وعلى مستوى آخر، اشتمل الجدل على اهتمامات أكثر أهمية مثل تلك التي تتعلّق بمفاهيم الفردية وذاتية المؤلف وطبيعة شخصيته، ومن ثمّ ماهية التأليف. ثمّ ينحدر النقاش في نهاية الأمر لتأكيد اختلاف

جوهري بين مفهوم التأليف المشترك، ومفهوم النظرية التفكيكية، الذي يقترح أنّ الفردية مجزأة، ومتناثرة ومتفرقة داخل ثقافة أدبية متعدّدة، تعتمد في أساسها على مبدأ التّعاون.

التأليف المفرد: المخرج المؤلف (The Auteur)

نجد في ثقافة الأفلام بُعداً آخر حين يجعل مفهوم التأليف المشترك، المفاهيم الرومانسية الخاصة بالتأليف الفردي المستقل، أكثر تعقيداً، بل يقوّضها أيضاً. يؤكد جاك ستيلنغر (Jack Stillinger) في هذا السياق، أنّ العناصر العديدة التي ترتبط بصناعة الأفلام عادة ما تكون متباينة جداً، وتتمحور العملية ذاتها، على نحوٍ معقد، حول حشد من المختصّين في تجارة الأفلام ومهن عدّة، ومن ثمّ يصعب علينا، لأهداف عملية، أن ننسب التأليف لشخص بعينه (ستيلنغر، 1991، ص. 174). فعادةً ما يعد الشخص الذي يكتب نص الفيلم، مثلاً ثانوياً في هرم إنتاج الفيلم، وغالباً ما تُعطى الأهمية العظمى للمخرج، والممثلين والمصّور السينمائي، والمنتج، والمخرج الفنيّ، ومصمم المؤثرات الخاصة، وفريق إنتاج البرمجيات أو صانع الرّسوم المتحركة. إلاّ أنّ هذه التّعددية المكونة من عناصر تتمتع بصلاحيات مختلفة، تخلق مشاكل معينة لنُقّاد الأفلام. لقد قوبِلَ الخطاب الثّقافي للأفلام الذي ازدهر فجأة، منذ البداية، بموضوع ماهية مكانته الاجتماعية المرموقة. يصف لنا مارجوت سالوكانيل (Marjut

Salokannel) الأمر، فيناقش كيف ناقضت صناعة الأفلام المعتقدات الرئيسة، التي تشكل التعريف الرومانسي للفن، كشيء أصيل لا يمكن إعادة إنتاجه، و«كابتكارٍ فريد من نوعه لمؤلف مستقل بذاته» و«كتعبير عن عبقريته» (سالوكانيل، 2003، ص. 154). لقد احتاجت صناعة الأفلام أن تنسب لنفسها شخص المؤلف، حتى يتم تمييزها كشكل من أشكال الفن، مما يعدّ أحد الإجراءات التي تكرّر في الواقع، استراتيجية قديمة، ألا وهي منح المصداقية والشرعية الثقافية.

إنّ مشكلة المؤلف، والغياب الواضح لمؤلف مستقل للفيلم، تمت مناقشتها بشكل مباشر فيما يُعرف بالجانب «الإخراجي التأليفي» (Auteurist Strand) في النظرية الفرنسية للأفلام، التي تطوّرت منذ الخمسينيات فصاعداً. وعلى الرغم من أن استخدام كلمة المخرج المؤلف (auteur) للحديث عن مخرج فيلم ما، يعود إلى استخدام جين إيبشتين (Jean Epstein) للكلمة نفسها في عام 1921، ففي أواخر الأربعينيات والخمسينيات كان كلّ من جين - لوك غودارد (Jean – Luc Godard) وجاك ريڤيت (Jacques Rivette) وإريك رومير (Eric Rohmer) وفرانسوا تروفوت (Francois – Truffaut) وآخرين، ممن كتبوا جميعاً في **دفتر السينما**، أول من شكل مبادئ الإخراج التأليفي (auteurism). وكان هدف هؤلاء الكُتّاب والمخرجين «السموّ بأفلام بعض المخرجين إلى مكانة الفن الرّفيع»، كما تصف الوضع ڤيرجينيا ويكسمان (Virginia Wixman)،

وتحقق ذلك على حساب ما أسماه أندريه بازين (Andre Bazin) «عبقرية النظام» (ويكسمان،2003، 14،3). في مقالات مثل «نزعة معينة في السينما الفرنسية» (1954) لفرانسوا تروفوت (Francois Truffaut) و«سياسة المخرج المؤلف» (1957) لأندريه بازين (Andre Bazin) التي شكّلت بذور نظرية المخرج المؤلف، تلك النظَرية التي غالباً ما كانت، في واقع الأمر، مجرد إصرار أو إيماءة أو سياسة أو شعور ما، ليس إلاّ (كووي، 1981، ص. 13)، وسرعان ما سيطرت هذه النظرية على الدّراسات المتعلِّقة بالأفلام وعلى خطاب السينما بشكل عام. ويقول تروفوت (Truffaut): إنّ على السينما الفرنسية الابتعاد عن نموذج الخمسينيات المسيطر، عندما كانت الأفلام ثانوية بالنسبة للنصّ «الأدبي» الأصلي. ويقترح أيضاً أنّ على النقاد أن يطوّروا فهماً وتقديراً للعمل المستقل وفنّية صانع الأفلام، وأن يصبّوا اهتمامهم على طريقة تعامل المخرج مع ما يُعرف بإخراج المشاهد و«الأسلوب العام» للفيلم الذي يشمل التمثيل، وإنهاء التصوير وحركة الكاميرا، والمسافة والزوايا التي يتم منها التصوير، وحتى إعداد المكان والمشهد والمناظر (ويكسمان، 2003، ص. 3).

اشتمل تمييز مخرج الفيلم كمؤلف مقارنة واعية لصناعة إنتاج الأفلام في هوليود في الأربعينيات والخمسينيات، إذ تمّت مقاومة ما أسماه توماس شاتز (Thomas Schatz) «آلية مصانع الاستوديو في هوليود التي لها صيغة معينة، تميل إلى تجريد الأشخاص من صفاتهم

الإنسانية، وتسعى وراء الرّبح». ويوضّح شاتز أيضاً أنّ الإخراج التأليفي اشتمل على احتفاءٍ رومانتيكي بعدد صغير من المخرجين في هوليود مثل جون فورد (John Ford) وألفريد هيتشكوك (Alfred Hitchcock)، وهاوارد هوكس (Howard Hawks) الذين «اتّضح أسلوبهم الشخصي» تحديداً، من خلال «عداءٍ معين مُوجّهٍ نحو نظام الاستوديو ككل» (شاتز، 2003، ص. 91).

كان يُعتقد أنّ المخرج يستحق اهتمامنا، على حدّ تعبير أندرو ساريس (Andrew Sarris)، إذا تمكّن من «السموّ بقدرته على التعبير؛ هذا السمو الذي يُقتطف بصورة مُعجِزة» من «بيئة [استوديوهات هوليود] المُوجّهة نحو المال» (مقتبس في شاتز، 2003، ص.91). ويوضح الناقد الفرنسي إليكزاندر أستروك (Alexander Astruc) هذه النقطة في مقال جدلي كتبه عن فنّية الأفلام في عام 1948، ويقول فيه إن «أسلوب الكاميرا» أو «قلم الكاميرا» لا بدَّ أن يكون مساوياً لقلم المؤلف. وعندما يتم تمييز كليهما كشيء واحد، ستحظى السينما بمؤلفها وبمكانتها الملائمة بين الفنون الأخرى:

> لقد أصبحت السينما ببساطة وسيلة تعبير على غرار كلّ الفنون التي سبقتها، مثل فن الرّسم والرواية على وجه الخصوص. بعد أن تحوّلت السينما إلى مصدر جاذبية وتسلية شبيهة بالمسرح الموجود على جادّة الشارع، وإلى وسيلة للحفاظ على الصور المميزة لعصر ما، فلقد أصبحت تدريجياً لغة، وأعنى بذلك

> شكلاً أو نموذجاً يتمكن الفنان من خلاله التعبير عن أفكاره، مهما كانت تجريدية، أو ترجمة هواجسه، تماماً كما يفعل عند كتابة مقال في العصر الحديث، أو رواية ما.
>
> (مقتبس في كووي، 1981، ص. 9)

يكشف أستروك بمُنتهى الصراحة ارتباط التأليف «بالرأسمال الثقافي» الذي كان دوماً هاجس نظرية المؤلف، مما يسمح لنا أن نقرّ بأن التأليف مرتبط لا محالة بفكرة الأُبهة أو المكانة الثقافية.

لقد تطوّرت نظرية المخرج - المؤلف وأصبحت أكثر رُقيّاً، وأصبح نقد الأفلام مرتبطاً بالبحث عن الأفكار الضمنية الرئيسة في عملية التأليف، وبتحليل الدّلائل المبهمة للتعبير التأليفي، وبتحليل طرق التعبير عن اللاّوعي التأليفي المنفصل تماماً عن نوايا المؤلف كذلك. تحدّث فيريدون هوڤيدا (Fereydon Hoveyda) في الستينيات عن «بنيوية المخرج المؤلف» التي طوّر من خلالها نموذجاً لاكانياً لتحليل الأفلام، حيث يختفي الفاعل / الفرد، ويتم تمييزه فقط من خلال «فجوات» استطرادية سينمائية، وتُكشف حقيقة الفاعل / الفرد في هذا النموذج للمحلّل المختص. ويناقش هوڤيدا «جانب اللاّوعي، أو الجانب غير المتعمّد عند المخرج المؤلف»، فيذهب إلى أنّه «مكتوب في مكان ما بعيداً عن السلسلة الظاهرة للصّور»؛ أي فيما يعرف بتقنيه المخرج المؤلف، التي تكمن في اختيار الممثلين والزخرفة أو الدّيكور وعلاقة الفنانين والأشياء بهذه الزخرفة، والإيماءات،

والحوار، إلى آخره (مقتبس في كووي، 1981، ص. 46—47). ومن ثم، فإن عمل محلّل الفيلم يهتم بالكشف عن ماهية التأليف، وكيفية تمثيل ذاتية المؤلف المخرج القلقة داخل الصورة السينمائية. ولقد وصلت هذه الاستراتيجية أوجها في النقد، الذي حاول بيتر وولن (Peter Wollen) تقديمه في كتابه **إشارات ومعانٍ في السينما** (1972)، عندما حاول وولن أن يُوجد تحالفاً بين تركيبة المؤلف السينمائي، التي تتميز بأنها ذات طابع رومانتيكي ومثالية إلى حدٍّ بعيد ومناقضة للواقع، ونقد الذّاتية التأليفية الذي يزوّدنا به النّاقد البنيوي. لقد حاول وولن التفريق بين فكرته الخاصة بالتأليف السينمائي وفكرة هوليوود القائلة «بعقيدة الشخصية»، مُقترحاً أنه لا يجب علينا أن ننظر إلى المخرج كفرد يعبّر عن ذاته أو عن رؤياه في الفيلم، بل كشخص تسمح اهتماماته بتفسير المعنى غير المقصود، عبر الفيلم، وعادةً ما يدهش ذلك الفرد المعني. ولهذا السبب، يُعتقد أنّ تحليل المخرج المؤلف يشتمل على تَتبّع تركيبة (وليس رسالة) موجودة داخل العمل، يمكن أن تُنسب، على أسس عملية، إلى فردٍ، وهو المخرج في هذه الحالة، (وولن، 1981، ص. 146).

لطالما كان موضوع المؤلف حيوياً ومهماً بالنسبة لتطوّر الدّراسات السينمائية منذ الخمسينيات، وارتبطت فكرة نسبة مؤلف مفرد، منسجم ويمكن تمييزه، للفيلم أو لهيكل الفيلم بمكانة الفيلم كوسيلة اتصال. ولنُعبّر عن هذه الفكرة بلغة أبسط فنُشير إلى حقيقة أنه بينما

ظهرت الأفلام في بداية القرن العشرين كوسيلة تجارية تُوحي بالعمل المشترك، فإنها احتاجت إلى نسخة خاصة بها من أسطورة العبقرية المستقلة بذاتها، حتى يتم عدّها فنّاً على نحوٍ جاد، إلى جوار الأدب والفنون المرئية (انظر إنغ، 2001، ص. 628). لقد احتاج الفيلم إلى أن تتم إعادة تعريفه كتعبيرٍ عن رؤيا فرد منسجم ومترابط. و«كعقيدة تعبّر عن استمرارية إخراجية» (1968)، كما يسميها الناقد المهتم بموضوع المخرج - المؤلف، أندرو ساريس (Andrew Sarris) (مقتبس في وولن، 2003، ص. 76). يقول تيموثي كوريغان (Timothy Corrigan) إن الإخراج - التأليفي يمكن أن ينظر إليه من خلال حاجة صناعة الأفلام إلى توليد هالة فنيّة (رومانسية على وجه الخصوص)، لقد برزت تلك الحاجة عندما تعرّضت هذه الصناعة إلى خطر السيطرة عليها من جانب وسيلة إعلامية جديدة ألا وهي التلفاز (كوريغان، 2003، ص. 96—97). فقد كانت صناعة الأفلام بحاجة إلى «شخصية متناسقة مسيطرة» - كما كان يُعتقد أنّ المؤلف الرومانسي بحاجة إلى الشخصية ذاتها التي تنبع من شخص قلق (مضطرب) معنيّ بالسِّير الأدبية (ستاغر، 2003، ص. 43). وعلى أية حال، تضمن ابتكار مفهوم المخرج المؤلف، «تناقضاً شاملاً هائلاً»، فبينما أكدّت النظرية اللغوية ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية على البنية الاجتماعية للذّاتية، تعتمد نظرية المخرج - المؤلف على مفهوم الوعي والقوة الفردية اللتين تناقضان بشكل مباشر أنماط الخطاب تلك، كما

يوضح لنا كولن ماكيب (Colin MacCabe) (ماكيب، 2003، ص. 40). يبدو النّهج، بالتأكيد، شاذاً داخل سياق هذه الوسيلة السينمائية التي نادراً ما تشمل عمل شخص واحد بعينه. ويمكننا أن نجادل هنا أننا يجب أن نُعيد فهم صورة التأليف الخاصة بالنص الأدبي كعمل مشترك سينمائي في حدٍّ ذاته عوضاً عن فرض نموذج أدبي للتأليف على الفيلم نفسه: «نحن بحاجة إلى إدراك»، يقول لوڤ (Love)، إنَّ معظم الرّوايات، «تشبه الأفلام كثيراً بصورة تفوق استعدادنا لقبول ذلك»، وإنَّ الرّوايات، على غرار الأفلام، تستحق تفقّداً طويلاً لكل من له الفضل في إنشائها، في نهاية المطاف» (لوڤ، 2002، ص. 37).

تعكس طبيعة صناعة الأفلام. كما يصفها جون كووي (John Caughie)، وسيلة «جماعية، وتجارية وصناعية شائعة» (كووي، 1981، ص. 13). وإذا استرجعنا حديثنا السابق، نجد أنّ المشروع القائم على نظرية المخرج- المؤلف وتحليل الإخراج التأليفي السينمائي، الذي يعدّ أحد فروع الدّراسات المعنيّة بنسبة الأعمال إلى مؤلفيها، يوحي، فوق كل شيء، بالرغبة الثقافية في وجود المؤلف، وتلك رغبة يصعب تجنبها. إنّ تمييز ذاتية فردية داخل العمل كعامل منظم للفيلم، الذي يعدّ عملاً مشتركاً، وذلك أمر لا خلاف عليه، توضّح إلى أي مدى ترتبط مفاهيم الفن والمكانة الاجتماعية الأنيقة التي تعتمد على هذه المفاهيم، بالحاجة إلى استثمار إدراكنا للمؤلف كشخص مستقل، فريد من نوعه، وأصيل وذي شخصية متفردة.

الفصل السادس

قضية الأدب

يناقش جون كووي (John Caughie) في مقدمة كتابه الذي يحتوي على عدد من المقالات المعنيّة بنظرية المخرج - المؤلف، والمنشور عام 1981، «التحدّي الذي يواجهه مفهوم المؤلف كمصدر ومركز النص ... الذي أصبح حاسماً بالنسبة للنقد المعاصر والنظرية الجمالية». ويقترح كووي أن النقد ونظرياته في نهاية القرن العشرين «تقوم على هذا التحدّي، تماماً كما كان جُلّ الفلسفة في القرنين التاسع عشر والعشرين مبنياً على تحدّي فكرة مركزية الإله» (كووي، 1981، ص. 1). لكن، يمكننا أن نتساءل إلى أي مدى كان هذا التحدي ولا يزال حاسماً. فبعيداً عن محاولة تخليص العالم من طاغية مستبد، يمكن أن نفهم الدراسات النقدية المعنية بالتأليف، التي دشّنها كلٌّ من بارت (Barthes) وفوكو (Foucault) في أواخر الستينيات، على أنها قامت بتأمين مكانة خاصة لقضية التأليف هذه، داخل إطار تحليل النصوص الأدبية ونصوص ثقافية أخرى.

لحظة أن نبدأ بالبحث عن المؤلفين، سنجدهم، حقّاً، في كل مكان داخل الثقافة الأدبية المعاصرة. فلقد اتّفق كلّ من صاموئيل جونسون (Samuel Johnson) وإدوارد يونغ (Edward Young)،

الكاتبان اللذان اشتهرا في منتصف القرن الثامن عشر، على الإعلان أن عصرهما هو «عصر المؤلفين» (جونسون، 1963، ص. 457، يونغ، 1918، ص. 48)، لكن، يمكننا بالمثل أن نقول الأمر ذاته عن عصرنا، ولعلّ هذا الوصف يناسب عصرنا أكثر من عصر جونسون ويونغ، إذ يبدو أن لدى الثقافة المعاصرة شهيّة لا نهاية لها للتّراجم الأدبية، أو للمقابلات الصحفية والتلفزيونية مع مشاهير الكُتّاب. وحتى التعديلات التي تُجريها بعض الأفلام على النصوص الكلاسيكية «فتُوسَم» بالاسم الأصلي للمؤلف (على سبيل المثال، فيلم روميو وجوليت لويليام شكسبير (William Shakespeare) (1996)، وفيلم فرانكنشتين (1994) لماري شيلي (Mary Shelley)) بينما تُنظَّم المساقات الجامعية على نطاق واسع حَسْب أعمال مؤلفين منفردين. أما نظرية ما بعد الحداثة، فعلى الرغم من عدم تحملها المزعوم للإنسانية العاطفية وللجوهرية[1] المطمئنة ولمفهوم التأليف، فإنها مفتونة بآثار المؤلف وشخصه وتركز عليهما بشكل كبير، وتردُّ إلى ذهننا نارٌ شاحبة (1962) لڤلاديمير نابوكوف (Vlademir Nabokov) وامرأة الملازم الفرنسي (1969) لجون فاولز (John Fowles) وموت المؤلف (1992) لغلبرت أدير (Gilbert Adair)، وعمل العبقرية المذهلة المحطّم للفؤاد (2000) لديڤيد إيغيرز (David Eggers) وحنقٌ (2001)

(1) الجوهريّة أو الماهِيَّويَّة (essentialism): نظرية تقدّم الماهيّة أو الجوهر على الوجود (فهي بذلك نقيض الوجودية). (المترجم)

لسلمان رشدي (Salman Rushdie) وإليزابيث كوستيلو (2003) لـ ج. م. كوتزي (J. M. Coetzee) أو القصص التي كتبها كل من خورخي لويس بورخس (Jorge Luis Borges) ودونالد بارثيلم (Donald Barthelme) وجون بارث (John Barth). أمّا تحرير النصوص الأدبية وهذا قسم رئيس من الدّراسات الأدبية تحدّثنا عنه لماماً في هذا الكتاب، فيهتم بشكل أساسي بنوايا المؤلف. يقول د. د. غريثام (D. D. Greethan) على الرغم من تأثير النظرية الشكلانية، قضية نوايا المؤلف لم تكن «مسألة زائفة» بالنسبة للعديد من النّقاد النّصيين في القرن العشرين، بل كانت قضية أساسية (غريثام، 1999، ص. 161). فعلى سبيل المثال، يُعلن جميس ثورب (James Thorpe) أنّ «تقديم النص الذي نواه المؤلف» هو الهدف المثالي للمحرّر، ويُضيف ج. توماس تانسيل (G. Thomas Tanselle) أنّ وظيفة المحرّر هي تمثيل «ما تمنّىّ المؤلف لنصّه أن يكون، بما يسمح به الدليل المتوافر»، ويقول فريدسون باويرز (Fredson Bowers) أنّ على المحرّر أن يحاول استرجاع «النّقاء الأوّلي لنصّ المؤلف» (مقتبس في غريثام، 1999، ص. 168).

أودّ في هذا الجزء الأول من الفصل أن أدرس انتشار وجود المؤلف و«مؤسسة» التأليف (كاموف، 1998) في الوجه العام للعالم المهني «الأكاديمي للنقد الأدبي، الذي يبدو عالما منغلقاً على ذاته»، وأرغب في أن أقترح أيضاً أن التأليف ضروري لفهم الممارسات النقدية

وكيفية تحويلها إلى نظريات داخل المحيط العام للمجلات الأدبية والمراجعات الصحفية. ثمّ سأتابع النّظر في حالة خاصة، ألا وهي تقبّل القرَّاء **لرسائل عيد ميلاد** (1998) لتيد هيوز (Ted Hughes) لأقترح من خلالها أن مركزية التأليف في الثقافة المعاصرة متعلّقة بقضية الأدب وبالمواضيع التي يناقشها النّقاد عندما يتحدّثون عن الأدب. وسأطوّر هذه الفكرة في القسم الثالث من هذا الفصل، بصورة أكثر عمومية داخل سياق النظرية الأدبية وفيما يتعلّق باقتراحين حفّزهما عمل جاك ديريدا (Jacques Derrida) على وجه الخصوص.

المؤلف في المراجعات النقدية

سأبدأ بثلاثة أمثلة انتقيتها عشوائياً من مقالات الصحف المنشورة في الأول من آب، عام 2003. وأولها مقالٌ نُشر في **الغارديان** (Guardian) اللّندنية للرّاحل إدوارد سعيد (Edward Said) وهو أحد النقاد المبرّزين الناطقين باللغة الإنجليزية في النصف الثاني من القرن العشرين، ولقد نُشر المقال في الذكرى السنوية الخامسة والعشرين لنشر كتاب **الاستشراق**، ويشكل دراسة مبدعة لعملية تأسيس مفهوم الشرق في الثقافة الغربية. فبالإضافة إلى تأمّل سعيد في تلقي القُرّاء لكتابه منذ بداية نشره، يقوم كذلك بتقديم وصف مُقتضب لموقفه الأدبي النقدي «كإنسانوي، يجعل من الأدب مجال دراسته» (سعيد، 2003، ص.5). يوضّح سعيد أنّه يدين بالكثير للفيلولوجيين الأوروبيين

العظماء الذين ظهروا في منتصف القرن العشرين أمثال إريك أويرباخ (Eric Auerbach) وليو سبيتزر (Leo Spitzer) وإيرنست روبرت كيرتييس (Ernst Robert Curtius) الذين ساهمت كتاباتهم في تدريب سعيد كمختص في الأدب المقارن. ومن ثمّ، يربط سعيد بوضوح تام مذهبه الفيلولوجي الجديد بتعاطف معين وارتباط وثيق مع المؤلف. «إنّ المطلب الرئيس للفهم الفيلولوجي الذي تحدّث عنه أويرباخ وأسلافه وحاولوا أن يطبّقوه»، يقول سعيد، «هو مطلب توغّل على نحوٍ متعاطف وشخصي في حياة النص المكتوب الذي يتم اعتباره من وجهتي نظر زمن النص ومؤلفه». ويتابع سعيد القول: «يجعل عقل المفسّر (النّاقد) بصورة فعّالة، مكاناً للآخر الغريب داخله»، ولعلّ هذا، على حدّ قول سعيد، «أهم مظاهر مهمة النّاقد» (ص. 6). إذن، وظيفة الناقد، حسب سعيد، تنصب على الاهتمام بالآخر، ألا وهو المؤلف.

أمّا المثال الثاني فهو مقال لباربارا إڤيريت (Barbara Everett) نُشر في **المراجعة اللّندنية النقدية للكتب**، تتحدّث فيه عن عملين نُشرا حديثاً، أولهما مختارات من دفتر ملحوظات صاموئيل تايلور كوليردج (Samuel Taylor Coleridge)، وطبعة رئيسة لشعره جديرة بدارسة عالِم مختص. توضح إڤيريت نقطة عامة تتعلّق بالثقافة المعاصرة عوضاً عن التعليق على ممارساتها النقدية. «هذا عصر التّراجم (السِّير الأدبية)، وليس عصر الشعر»، تقول إڤيريت، حيث يتم تفضيل

الاهتمام «بالوجود اليومي» – الذي تمثّله الطبعة الجديدة من دفتر ملحوظات كوليردج – «في الوقت الحاضر في ثقافتنا هذه» على «صفوة» المواضيع التي تثيرها «الفنون الأدبية الرسمية» كالشّعر مثلاً (إڤيريت، 2003، ص. 6). وتقترح إڤيريت أيضاً أن ما يجده القُرّاء مثيراً ولافتاً للنظر في الشعر، يُعدّ، في الواقع، ثانوياً مقارنة بالاهتمام بالسير الأدبية، وحياة المؤلف. تقوم إڤيريت بربط هذا الافتتان بالسيرة الأدبية بموضوع تشكيل مؤسسة النصوص المعيارية. إنّ قصائد كوليردج التي تمكنت من أسْر اهتمام القُرّاء جديرة بأن نتذكرها دوماً، بسبب طريقتها في توضيح «كلّ ما كان حقيقياً ومأساوياً في حياة الشاعر الخاصة والعامة على حدٍّ سواء» (ص. 10). إنّ نجاح قصائد كوليردج الثلاث، التي تصف حُلماً معيناً، وهي «قبلاي خان» و«البحّار القديم» و«كريستابل»، وقدرتها على أن «تنغرز مثل سهمٍ، في الذاكرة الخلاّقة» يرتبطان بتعبير متناقض عن الشخصية وانعدامها (أو اللاّشخصية)، وبمفهوم اللاّشخصية الذي يؤكده «النّاقد الحديث»، الذي يشمل أيضاً نقش الكاتب لذاته داخل القصيدة حيث يتم تحويل ذات الشاعر أو الفنان إلى شعر أو فن. وتناقش إڤيريت في مقالها كيف كان لشعر كوليردج تأثير حاسم على تطوّر الرواية الإنجليزية في مطلع القرن التاسع عشر وبعد ذلك، من خلال تأثيره على سير والتر سكوت (Sir Walter Scott)، ويرتبط هذا التأثير بالطريقة التي يمكن للشعر والرواية أن تعبّرا فيه عن «تاريخ

ثقافة» تعدّ جزءاً من «التجربة المشوشة للفرد» (ص. 10). إنّ هذا الإعجاب بالمؤلف كمحور اهتمام الناقد يعدّ أساسياً بالنسبة للثقافة الأدبية المعاصرة، حسب إڤيريت.

أما المثال الثالث، الذي أوحى به الأسبوع الصيفي الغنيّ بنقاش أثارته المجلاّت الأدبية، فهو محاضرة لجوناثان بيت (Jonathan Bate) ألقاها في مؤتمر يحمل عنوان «حالة الفرد الفاعل»، الذي نظّمه المركز الإنجليزي للفرد الفاعل في لندن، في تموز، عام 2003، ونُشرت هذه المحاضرة بعد تحريرها في **ملحق التايمز للدّراسات العليا**، وهذه صحيفة أسبوعية يسعى إليها، ويقرؤها المجتمع الأكاديمي البريطاني. يرثي بيت في محاضرته حقيقة أنّ هنالك «الكثير من النظريات» التي يتوجّب على طلبة الجامعة ممن يدرسون الأدب الإنجليزي دراستها في عصرنا هذا؛ القرن الحادي والعشرين، لدرجة أنّه «ما من مُتّسع لبعض الأساسيات»، التي تتضمّن، على حدّ قول بيت، «حقائق» و«تاريخاً» (ويعني بذلك «طريقة تاريخية») و«نظرية السيرة الأدبية النصية وتطبيقاتها» (بيت، 2003، ص. 22). ويرتبط كلّ فرع من فروع المعرفة هذه، في الواقع، بصورة وثيقة بموضوع التأليف، وفي هذا السياق، يزوّدنا بيت بمثالين. أولاً، يقترح بيت، على ضوء التحليل النّصي والإحصائي الحديث لمسرحية شكسبير **تيتيوس أندرونكيوس** أنّه بمقدورنا الآن أن ندرك أن الجزء الأكبر من المسرحية كتبه جورج بيل (George Peele). ونتيجة لذلك، يقول بيت إنَّ هنالك تحوّلاً

في فهمنا للمسرحية وفي مفهومنا للتأليف الشكسبيري من الفكرة الرومانسية القائلة «بالعبقرية المستقلة بذاتها» إلى نموذج تكاثري، وجماعي، وتعاوني يتكون من «فريق من الممثلين» (ص. 22–32). يهتم المثال الثاني بشعر جون كلير (John Clare) وهنا يشرح بيت كيف كشفت لنا الأبحاث المهتمة بالسيرة الأدبية إلى أي مدى أراد الشاعر «بصورة إيجابية، أن يتحسّن شعره بجهود أصدقائه ومحرّريه» (ص. 23)، ويصرّ أنه بناءً على هذا، لابدّ أن يُحرَّر شعر كلير وأن يُقرأ بطريقة مختلفة. بمعنى أنّ قصيدة كلير الأصلية، التي تمّ ابتكارها، لا بدَّ أن تُفهم كنتاج تأليف مشترك تعاون فيه الشاعر مع ناشري أعماله وأصدقائه. وفي كلا الحالتين، يقول بيت، ينتج معنى جديد للعمل، أكثر دقّة من سابقه، من خلال معرفة جديدة دقيقة بحياة الكتابة وطرقها عند كلا المؤلفين. وبالتالي يقترح بيت في هذا السياق أنّ النقد مرتبط بالتأليف لا محالة.

إنّ هذه الأمثلة على التأليفية (authorialism) يمكن أن تتضاعف مرّات عدّة في المجلات الأدبية المعاصرة وفي منشورات بحثية متخصصة بشكل أكبر. إذ إن مؤسسة النقد الأدبي بما تحويه من طبعات مختلفة لأعمال المؤلفين، والتراجم الأدبية، والدراسات النقدية لمؤلفين فرديين، ومن تأثير عوامل خارجية على كتاباتهم، و«السياق» التاريخي للعمل، مرتبطة لا محالة بدراستنا لقضايا التأليف. ولعلّنا لا نبالغ عندما نقول إنَّ ما يمكن أن نطلق عليه أزمة النقد (وتشمل

«كلمة أزمة».بمفهومها المعرفي الذي يُوحي بلحظة حاسمة) المتكرّرة الحدوث، والتي تبدو لا متناهية هو ما يفعّل مسألة التأليف. يقترح كل من سعيد (Said) وإڤيريت (Everett) وبيت (Bate)، على الرغم من تبنّيهم لوجهات نظر نقدية شتى ونظريات مختلفة، أنّ قضايا التأليف مهمة جداً وأساسية بالنسبة لفهم النّاقد للوظيفة الملائمة للنقد. وعلى الرغم مما هو ظاهر لنا، لا يُقاوم هؤلاء النقاد الثلاثة، ببساطة، رفض النظرية التفكيكية أو رفض النظريات النقدية الجديدة لموضوع التأليف. في الواقع، تستمر قضية التأليف، في جميع الحالات السابقة، بقض مضجع النظريات الأدبية المختلفة وكل ما هو محط اهتمامها. إذ يُميّز كل ناقد التأليف بوصفه القضية النظرية الأساسية في تطبيقاته النقدية، التي يجب أن تفسّر ويتم الدّفاع عنها، ذلك أن معضلتي النّقد والقراءة تشكّلان، في نهاية الأمر، إشكالية التأليف.

مراجعة رسائل عيد ميلاد لتيد هيوز (Ted Hughes)

تحدّث تيد هيوز (Ted Hughes) في عام 1995 لمجلة **المراجعة النقدية الباريسية** عن دوافع الاعتراف الموجودة عند الشعراء، قائلاً: «إنّ السرَّ الحقيقي في هذه الحالة الغريبة تكمن في تساؤلات مثل: لماذا نحتاج إلى أن نثرثر، ولماذا يحتاج البشر إلى الاعتراف؟ ربّما، إذا لم تملك الرغبة في الاعتراف أو إفشاء أسرارك، لن تملك قصيدة أو حتى قصة. ولن تملك كاتباً» (مقتبس في فينشتين، 2001، ص. 229). لقد نالت

مسألة التأليف بعلاقتها المشوَّشة والمشوِّشة للتطبيقات النقدية ولعملية تعريفها ولمؤسسة «الأدب» تركيزاً حادّاً مع نشر تيد هيوز لما يبدو أنه مجموعة قصائد تنتمي إلى «أدب الاعتراف» وتُعرف **برسائل عيد ميلاد** (1998). وتعكس المراجعات النقدية لهذا الكاتب من خلال التطبيق العملي، أزمة النّقد التي تحدّثت عنها سابقاً، وأرغب هنا أن أقترح أنّ رد الفعل تجاه الكتاب يعكس، في الواقع، اهتماماً نقدياً ونظرياً عاماً بقضية المؤلف، ومسألة الأدب بالمِثل.

يُمثّل **رسائل عيد ميلاد**، استجابة هيوز التي طال انتظارها لحياة سيلڤيا بلاث وموتها وكتاباتها (Sylvia Plath)، والتلقي النقدي لأعمالها. فلقد أنهت سيلڤيا بلاث حياتها وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها، في شتاء عام 1963، بعد أن هجرها تيد هيوز لأجل امرأة أخرى. وأصبح شِعرها منذ وفاتها، يُقرأ بالرّجوع دوماً إلى تفاصيل حياتها وليس بسبب طريقة موتها إطلاقاً. وفي العقود التي تلت وفاتها، كان تيد يُلام بشكل منتظم على حقيقة أن بلاث قامت بقتل نفسها. وبعد نشر رسائل بلاث لوالدتها المعروفة **برسائل إلى الوطن** (1975)، على وجه الخصوص، التي تعكس حميمية شديدة، أدى الشعور بأن هيوز كان مسؤولاً نوعاً ما عن موت بلاث إلى مشاهد استثنائية. فخلال جولته في أستراليا لقراءة نماذج من شعره، واجه متظاهرين يرفعون لافتات احتجاجية ضده مُتّهمين إيّاه بارتكاب جريمة قتل، ووجّهت قصيدة نشرت في عام 1972، بعنوان «استدعاء

إلى المحكمة» لروبين مورغان (Robin Morgan) الاتهام نفسه، وأُزيل اسم «هيوز» عن شاهد قبر بلاث في يوركشاير، واتّهم بكونه «فاشياً»، من قِبَل معارضين له خلال قراءته لشعره أمام العامّة. وعلى أية حال، فنادراً ما تحدّث هيوز علانية عن علاقته ببلاث، ولذلك اشتملت ردود الفعل النقدية والصحفية لحظة نشر **رسائل عيد ميلاد** على توقّعات محمومة لإفشاء محتمل وسيرة أدبية وذاتية قد تمثلها المجموعة الشعرية. وحَسْب ناقد واحد على الأقل «أثبت» تلقّي القراء لكتاب هيوز أنّ «الشائعات جعلت الكتابة من ضمن اهتمامات العديد من القُرّاء» (أوبراين، 2003، ص. 25). وفي هذا السّياق، أصبحت المراجعات النقدية لكتاب هيوز المعنيّ، حالة فريدة من نوعها توضّح طريقة تحوّل ما يُطلق عليه م. م. باختين (M. M. Bakhtin) «أزمة التأليف» (باختين، 1990، ص.202–203) إلى عنصر مهم بالنسبة للجدل والتحليل النقدي، يجعل قضية التأليف لدى كل من إڤيريت وبيت، على غرار سعيد، أساس مفهومهما للتطبيق الأدبي – النقدي، إذ يلجأ كلٌّ منهما في مراجعته النقدية **لرسائل عيد ميلاد** على نحو بيّن تقريباً، إلى التنظير بخصوص مفهوم التأليف، حتى يتمكّنا من تبرير تقييمها لشعر هيوز. ويجد كلّ منهما نفسه مضطراً إلى الحكم على القيمة الأدبية لكتاب هيوز، وعلى ما يجعله عملاً أدبياً من خلال تصّور معين لماهية التأليف.

تمّ الإعلان عن نشر **رسائل عيد ميلاد** في بريطانيا من قبل جريدة

التايمز البريطانية في كانون الثاني من عام 1998، حين قامت الجريدة بنشر بعض قصائد هيوز. وقُدّمت القصائد من قبل خلف هيوز، أندرو موشن (Andrew Motion) كعمل شاعر نابغة متميز، ويربط موشن مباشرة وبصورة واضحة مبيعات كتاب هيوز ومبيعات الجريدة بمواضيع مثل السيرة الأدبية والسيرة الذاتية، ومن ثمّ يقترح موشن أنّ القصائد يجب أن تُقرأ لما تزوّد به القُرّاء من تبصّر نافذ لمؤلفيْن، وليس لمؤلف واحد، هما هيوز وبلاث. ويقدّم موشن كتاب هيوز بطريقة ميلودرامية نوعاً ما، «ككتابٍ خطه شخص مهووس، مصدوم، ومُحِبّ بعمق»، ويسمح لنا كتاب هيوز **رسائل عيد ميلاد**، حَسْب موشن بأن نُعيد قراءة أشعار هيوز - التي «لا تهتم بشكل خاص ببلاث» - كشعر رجلٍ «زُجّ به إلى الحياة بفعل الزلزال الذي تسبّبت به صدمات حياتها ومماتها». وأصبحت النتيجة، كما يعبر عنها موشن بعبارة مؤثرة، محط اهتمام «الجميع من أساتذة جامعيين ومصوّري المشاهير» (موشن، 1998، ص. 22).

إن الموقف النّظري الرئيسي، في مقال موشن المختصر، وفي تقديم **رسائل عيد ميلاد** وتلقيه بشكل عام، يتضمن تصوّراً غامضاً وغالباً ما يكون خفياً عن الرابط بين الحياة والعمل الأدبي. إلاّ أنّ موشن كغيره من النّقاد الذين علّقوا على المجموعة الشعرية لهيوز، يزعجه هذا القول، فيقترح في مناورة أدبية - نقديّة معقدة أنّ تطوّر الكتاب يُفعِّل حياة بلاث، لكنّ هذه المماثلة الأدبية، ولعلّ الأمر ينطوي على مفارقة

ما، تدفع إلى التفكير في الجوانب الجمالية: «فعندما نسترسل في قصائد بلاث المعروفة بإيريال»، يقول موشن، «تتلاشى سيلڤيا بلاث بشكل متزايد، وتزداد حاجة هيوز لحماية ذاته، وتصبح لغة الكتابة أكثر رمزية وخصوصية». يسمح التناقض للناقد بتجنّب الاختزال غير الدقيق لقراءة السيرة الأدبية، بينما يؤكد في الوقت نفسه قدرة السيرة الأدبية على الإقناع: «إن النزعة العظيمة نحو الصدق» التي يجدها موشن في قصائد هيوز، هي أيضاً في حدّ ذاتها شكل من أشكال التّكتم، وكلما ازداد ارتباط القصائد بالسيرة الأدبية، أصبحت لغة القصائد «أكثر صوناً للذّات» وأكثر «رمزية وخصوصية». أو بلغة أخرى، كلّما أصبحت القصائد أقرب إلى السيرة الأدبية بشكل واضح، أصبحت أكثر خصوصية وأكثر «أدبيّة» مما هي عليه حقاً. وبينما يحتمل أن «يقلّ الإعجاب» بهذه القصائد على المدى القصير، كما يقترح موشن، فإنها «على المدى البعيد ستعدّ «أفضل إنجاز» للمجموعة الشعرية، ويُضيف موشن أنّ هذه القصائد «شعر يرزح تحت ثقل العبء العاطفي، لكن يحافظ هذا الشعر على كرامته وهدفه». يفسر موشن من خلال تأكيد يُعبّر بشكل كامل عن أزمة نقد معينة في هذه الألفية، أنّ السبب وراء «كون هذا الكتاب سيعيش طويلا» يتعلّق «بقيمته التي تنبع من كونه سيرة أدبية، أو لعلّ السبب ليس له أي علاقة بهذه القيمة»، «وحتى إن كان من الممكن أن نضع القيمة السّيريّة جانباً (ولماذا يتوجّب علينا فِعْل ذلك؟)، فإنّ تميّز هذا

العمل الفذّ لغوياً وتقنياً وخيالياً سيضمن نجاحه» (ص. 22). تمثل لغة موشن البلاغية - على سبيل المثال استخدامه للأقواس الهلالية لطرح السؤال الحاسم المتعلّق بالسيرة الأدبية - القلق المعاصر حيال ماهية التأليف والسيرة الذاتية الأدبية: لماذا يتوجّب علينا أن نفعل هذا؟ لماذا يجب أن نمنع قراءة للقصيدة من خلال المؤلف، وقراءة للمؤلف من خلال القصيدة. إنّ طرح مثل هذا السؤال يُثير ببساطة احتمالية أنه يتوجّب علينا، في الواقع، أن نتجنّب هذا النوع من القراءات. إنّ اهتمام موشن وقلقه حيال هذا السؤال يمكن عده استجابةً لجدل متوتر استمر أكثر من قرن، حول دور التأليف في النّقد الأدبي.

إذن، تُعرّف أزمة التأليف ذاتها عبر التمثيل الصّحفي والاستجابة النقدية الأوّلية لمجموعة هيوز الشعرية. وتتضمن الأزمة تشكيكاً جوهرياً في مفهومنا للشعر وللأدب بشكل عام. وقد يبدو غريباً أنّ كتاباً يحوي العديد من القصائد، أو ثماني وثمانين فقرة من الكتابة الشعرية، لأحد أكثر الشعراء أهمية في هذا القرن، يُقال عنه إنه ليس بشعر، ولعل هذا ما يجعل الأمر على المحك في هذه الأزمة. إنّ هذا الاهتمام بطبيعة التأليف ومكانة المؤلف الأدبي، واسع الانتشار، مما يجعل السؤال عن ماهية القصيدة، في حدّ ذاته، وتعريف الأدب، حاسماً في المراجعات النقدية الخاصة **برسائل عيد ميلاد**. ولهذا السبب، نجد اقتراحاً جلياً في اثنتين من المراجعات النقدية على الأقل، مفاده أنّ قصائد هيوز ليست شعراً على الإطلاق، لكونها وثيقة الصلة بحياة

الشاعر. يُعبر إيان هاميلتون (Ian Hamilton) عن هذا الرأي بشكل مباشر فيتساءل: «ولكن، هل هذا شعر؟»، في نهاية إحدى المراجعات النقدية المنشورة في **صنداي تيليغراف** اللندنية، ثم يجيب: «حسناً، إنه ليس شعراً بالنسبة لي» (هاميلتون، 1998، ص. 7). إنّها (**رسائل عيد ميلاد**) سجلٌّ يُسطر علاقة غرامية، وحياةً وموتاً، ولهذا السبب فقط، **فرسائل عيد ميلاد**، ليست شعراً وليست أدباً. ويمكن القول بلغة أخرى إنَّ ما كتبه هيوز لا يعدّ قصائد شعرية بسبب علاقته الحميمة بالسيرة الأدبية والمؤلف والتّأليف. وتُعبّر إدنا لونغلي (Edna Longley) عن النقطة نفسها، لكن بصورة أقل صراحة في إحدى المراجعات النقدية حين تقول «لعلّ أكثر أمر مزعج بالنسبة **لرسائل عيد ميلاد** افتقار تيد هيوز للحفاظ على مسافة تفصله عن قصائده» (لونغلي، 1998، ص. 27). وتشرح لونغلي أن المشكلة تكمن في أنّ «العلاقة الأدبية بين هيوز وبلاث لم تتمكن من فَصْل الجانب السيكولوجي عن الجانب الشعري»، وتلك حقيقة، كما يقترح لونغلي، تستتبع نتيجة لا بدَّ منها ألا وهي «افتقار شعر هيوز للبراعة الشعرية» (ص. 27، 28). وتعلن لونغلي في صدر مقالها أنّ السؤال عن كون مجموعة هيوز الشعرية، شعراً أم لا، «لا يزال قيد الدّراسة» (ص. 28)، وأخيراً تزوّدنا لونغلي بما هو أشبه بإجابة عن سؤالها، فتُعبّر عن أمنيتها في أن يكون «هيوز قد كتب مذكّراته بنثر فاتر، محاولاً أحياناً أن يبتعد عن شعره المليء بالإثارة» (ص. 30)، إنّه شعر، بلغة أخرى، لكنّ لونغلي تتمنّى لو لم

يكن كذلك. ولشعورها بالإحباط من المديح الرّفيع الذي تلقاه هيوز لأجل مجموعته الشعرية، التي تعتقد أنه لا يستحقه، ترثي لونغلي حقيقة أنّ سمعة هيوز «يتم الدّفاع عنها بطريقة جماعية غامضة، وليذهب رأي النّقاد إلى الجحيم، وليذهب الشعر إلى الجحيم» (ص.30).

وعلى الرّغم من انتقاد لونغلي المفرط لما يُطلق عليه «الاهتياج» النقّدي للنّقاد، نجد نقّاداً آخرين أكثر حذراً ومؤهلين لتقييم الحسنات الأدبية للكتاب وخصائصه التي تميّزه كنص أدبي. لكنّ العديد منهم، على أية حال، يزعجهم الجانب السِّيري للكتاب، وعلى الرغم من ذلك يشعرون أنّ السيرة الذاتية أو الأدبية التي تميز الكتاب يمكن تفسيرها وتبريرها. يجعل مايكل غلوڤير (Michael Glover)، على سبيل المثال، مسألة التأليف وتعريف الشعر أو الأدب الموضوع الرئيس الذي يميّز اهتمامه بكتاب هيوز. فيقترح غلوڤير أن الشخص والشخصية اللذين تعبّر عنهما القصائد، كلاهما بغيض وهما يفرضان ذاتهما بالقوة وعلى نحو يصعب فهمه. إنّ رسائل عيد ميلاد، يقول غلوڤير، «شرّيرة كغولٍ، ومهووسة وجذّابة في الوقت نفسه» (غلوڤير، 1998، ص. 45). إنّ محاولة هيوز «إزاحة عبء كل هذه المواضيع الفظيعة عن عقله وروحه»، «شرّيرة إلى أقصى حد، ومسرحية الطابع مثل ميلودراما سيئة». يُصّر غلوڤير على اعتقاده أن الشعراء «كتومون بشكل عام» وأنّ القصيدة «بطبيعتها، لا تعدّ حكاية شعرية، لكنها تدّخر الكثير وتثير مواضيع عدة» (ص. 45). كما يلجأ

غلوفير، على غرار أندرو موشن (Andrew Motion)، إلى التفسير الذي يبدو مليئاً بتكرار فارغ مفاده أنّ قصائد هيوز تُحفظ من اتهامها بالبذاءة وخلوّها من الشِّعرية المزعومة التي تتّصف بها السيرة الذاتية، عبر الحقيقة المحصنة أنّ قصائد هيوز هي قصائد حقاً، وتُؤكد ذلك حقيقة أننا كلما قرأناها، «أصبحت تلك القصائد غامضة ورمزية». يشمل الشعر بُعداً ولامبالاة وانفصالاً عن الحياة والمؤلف كما يعتقد غلوفير، الذي يُضيف أنّ تقييمنا للشعر وشعورنا أنّه شعر حقاً، يعتمد في الواقع على اللاّمبالاة التي تَسِمُ الكلام الأدبي. ويناقش أنتوني جوليس (Anthony Julius) في كتابه **مراجعة نقدية للشعر**، هذه المواضيع بوضوح أكبر. ويقترح جوليس أنّ لدى هيوز «طموحاً مضاعفاً»، إذ يطمح إلى أن يكتب عن بلاث (Plath) و«إلى أن يكتب شعراً». ثم يتساءل جوليس، «هل تنجح هذه المفاوضات؟»، بمعنى، «هل يمكن أن نقرأ هذه القصائد خلافاً عن كونها تدخلاً في النّزاع الذي يكوّن تاريخ سيلفيا بلاث؟» (جوليس، 1998، ص. 80). ويجيب جوليس مؤكداً استحالة معرفتنا لحقيقة تمثيل هيوز لعلاقته ببلاث وأنّنا لذلك «نرجع إلى تلك القصائد فنقرأها كشعر». «سيظلّ التوتّر موجوداً بين الصورتين»، يقول جوليس، «ويحاول الشعراء أن ينهوا هذا التوتر بطرقهم الخاصة عبر المزج بين حقيقة علاقاتهم الغرامية وحقيقة فنّهم» (ض. 81).

وأخيراً، تبدو مشكلة السيرة الذاتية، بالنسبة لشيموس هيني

(Seamus Heaney)، هي مشكلة التأليف ذاته، التي تبرز مشكلة الأدب أيضاً. يقول هيني في مراجعته للمجموعة الشعرية لهيوز، أنّ القصائد «تملك رنيناً ذا طابع أصلي يعكس السيرة الذاتية للشاعر»، فتلك قصائد تعبّر عن الفرد والحالة البشرية. على أية حال، يجد هيني دافعاً، على غرار نُقّاد آخرين، لتعريف قصائد هيوز كقصائد ليؤكد لنا أنها حقاً عمل أدبي. ويقول هيني «إنّ النّزاع الذي نجده في كتاب هيوز مثيرٌ على نحوٍ لا ينضب»، ولكن «ما يجعل **رسائل عيد ميلاد** ذات صبغة شعرية على النّقيض من الأعمال المنشورة الأخرى، ويُعدّ مَعْلَماً مهماً، هو تكافؤ الشعر ذاته» (هيني، 1998، ص. 11). فعلى الرغم من أنّ القصائد تبدو وكأنما قد كُتبت «على نحو مفاجئ وبسرعة»، كرد فعل مباشر لذكرى حياة ما، حَسْب هيني، تترك القصائد أيضاً انطباعاً «بكلام ينجرف مُسرعاً نحو رؤية مجدّدة» حيث «تتخّذ كلّ قصيدة فجأة قفزة إضافية، واثقة الخُطى وعاقدة العزم، ثم تحطّ فوق الشيء الذي استمر في جرّها بعيداً عن طريق الذاكرة لتتّجه نحو ذاتها طوال الوقت». إن هذا التأثير النّاتج عن «الاتجاه نحو ذاتها» يحدّد ويعرّف لهيني السمّات الأدبية لهذه القصائد. إذن لا تُثير هذه القصائد حياة، وماضياً أو تاريخاً وحسب، وإنما أكثر من ذلك، إنه شيء مختلف، كقفزة «واثقة الخُطى»، شيء يوجد وراء ذات الشاعر، شيء ذو خاصية شعرية، يمكننا أن نُسمّيه شعراً. إلاّ أنّ هيني، بوصفه حائزاً على جائزة نوبل للآداب، لكونه شاعراً وناقداً أيضاً، لا يحجم

عن تعريف الشعر كتعبير شخصي، ولذلك يقول: «إنّ التعبير» عن صدمة موت بلاث، بالنسبة لتيد هيوز «هو بالضرورة عمل يمثّل صورة مجرّدة لاستغراق الذّات» (ص. 11). يُعبّر هيني مرة أخرى عن التناقض والأزمة اللتين، كما حاولت أن أقترح في الفصل الثالث، تقطنان في التفكير المعاصر المتعلّق بالأدب؛ فكلّما أصبحت القصيدة ذات طابع شخصي متزايد، ابتعدت عن مفهوم الشخصية.

يواجه الناقد في كل حالة إذاً، كما هي الحال بشكل عام مع ردود الفعل النقدية تجاه **رسائل عيد ميلاد**، قضية التأليف. وفي كلّ مرة، يضطر الناقد إلى أن يؤدي سلسلة من المناورات النقدية النظرية قبل الوصول إلى حكم يتعلّق بالقيمة الأدبية. إذ يُعرَّف الشعر في بادئ الأمر من خلال علاقة خاصة بالشاعر أو حياته أو من خلال بُعد الشعر عنهما. تجد **رسائل عيد ميلاد** مكانا لها داخل حيّز هذا التعريف، ومن ثمّ تحدد قيمتها الأدبية. وحَسْب هذا التقييم يمكن في نهاية الأمر تعريف مجموعة هيوز الشعرية كشعر، أو يمكن تعريفها من خلال فشلها في أن تصبح شعراً. وفي كلا الحالتين، يُعرِّف «الشعر» أو «الأدب» ذاته، على وجه الخصوص وحصرياً من خلال علاقته بقضية التأليف. وفي نهاية المطاف، تقودنا مسألة الأدب، وتعريفه والحكم على القيمة الأدبية إلى المؤلف.

قضية الأدب

إنّ هذا التحليل المقتضب لاستراتيجيات المراجعات النقدية الأدبية المعاصرة توحي بأن قضية المؤلف ترتبط بالسؤال التالي: «ما الأدب؟» وكما ظنّ وردزوورث (Wordsworth) وكوليردج (Coleridge) في مطلع القرن التاسع عشر، فإن محاولة الإجابة عن أحد الأسئلة، يساعدنا في التفكير في سؤال آخر. بلغة أخرى، من الممكن من خلال جمع هذه الأسئلة معاً أن نقترب من فهمٍ للمؤلف، ولكن ليس بقدر ما سنقترب من فهم احتمالية الطبيعة الطّيفيّة لماهية التأليف وتنوعها، بالإضافة إلى مركزيّة التأليف بالنسبة «لمؤسسة» النقد والنظرية الأدبية. وقبل إنهاء هذا الكتاب، أرغب في أن نضع بعين الاعتبار طريقتين لتصوّر الأدب، مرتبطتين ببعضهما البعض: أما الأولى فتتم من خلال علاقة الأدب بالخيال في المقام الأول، والثانية فتتم عبر التفكير في مكانة الأدب التي «يُحتذى بها». وأقترح في هذا السياق، أنّ مناقشة هذه المواضيع يمكن أن تساعدنا في إدراك خصوصية المؤلف «الأدبي» وفي فهم «الأزمة» التي تسيطر على التصور المعاصر للمؤلف والأدب؛ هذه الأزمة التي تسيطر على التفكير المعاصر في الأدب مثل أزمة إدراك ماهية التأليف.

تقترح بيغي كاموف (Peggy Kamuf)، بينما تحاول أن تتأمل احتمالية تعريف الأدب، أن «النظرية الأدبية تأخذ الخيال على محمل الجد»، وأنّ ما يميّز ارتباط النظرية الأدبية بالخيال، شعور الأولى أنّ

الخيال يشمل مرجعيّةً فارغة خاوية. «فالخيال ليس له مرجعية فيما هو موجود»، تقول كاموف، «إذ يرجع الخيال إلى شيء ما لكنه ليس جزءاً من الوجود». «لذلك فالعملية التخييلية لا تتشكل عبر عملية خلق مرجع فقط، وإنما عبر تعليق هذا المرجع أيضاً» (كاموف، 2002، ص. 157، 159). تُشير كاموف نفسها هنا، وبصراحة تقريباً إلى تعليقات جاك ديريدا (Jacques Derrida) على المرجع الأدبي، في مقابلة أجراها معه ديريك آتريدج (Derek Attridge) وتحمل عنوان «هذه المؤسسة الغريبة التي تسمىّ أدباً» (1992). يجادل ديريدا في هذه المقابلة، والتي يلخص فيها حبّه للأدب الذي بات عشق حياته، قائلاً، «لا يمكن أن يوجد أدب دون علاقة بالمعنى وبالمرجع؛ تلك العلاقة التي يتم إرجاؤها (suspended)» ومفهوم «إرجاء» العلاقة يعني «التشويق، ويعني أيضاً الاعتماد، والشرط، والشرطية» (ديريدا، 1992، ص. 48). نجد عند ديريدا فكرة مهمة ترتبط بالزعم السابق، إذ يقول ديريدا: إن كان الأدب يتضّمن «علاقة بالمعنى والمرجع يتم إرجاؤها»، حيث تشمل عملية «الإرجاء» حالة حيرة وترّدد، وانتظار وتأجيل مؤقت، فإنه يشمل أيضاً علاقة اعتماد (dependency)، تماماً كما يعتمد المدمن على عقار ما، أو بصورة مختلفة، كاعتماد من يقفز من أعلى الجسر، على حبلٍ مطّاطي: فكلاهما معتمد على شي ما، ومعلّق بأمر ما، ويتم تعويقه، فيُمنع من السقوط. إذن، إحدى طرق التفكير في النصوص الأدبية وفي أدبيّة تلك النصوص، وإحدى

طرق تمييزها عن أنماط الخطاب الأخرى، والاستعمالات المغايرة للّغة (على سبيل المثال، الاستعمالات العلمية، والفلسفية واستعمال اللغة لأغراض المحادثة، وجميعها أمثلة يوردها ديريدا (ديريدا، 1992، ص. 47)) إنّ هذه النصوص تتمتع بعلاقة مزدوجة خاصة تربطها بالمعنى والمرجع. فالأدب يرجئ أو يُوقف المرجع، وفي الوقت نفسه يعتمد عليه، وتشكّل هذه العلاقة ما يسميه بول دي مان (Paul de Man)، «التّوازن الدقيق المرجأ دوماً، بين المرجع والنص (المسرحية) وهو شرط المتعة الجمالية» (دي مان، 1986، ص. 36). يقول والاس ستيڤنز (Wallace Stevens): «تصف كلمات الشاعر أشياء لا يمكن أن تُوجد دون كلمات» (ستيڤنز، 1960، ص. 32). فعلى سبيل المثال، يتحدث شكسبير عن الأمير هاملت، الذي له في الواقع، وجود تاريخي خارج نطاق هذه الإيماءة الخاصة بالمرجع (على الأقل في كتاب **تاريخ الدانمركيين** لساكسو (Saxo)، في القرن الثاني عشر / الثالث عشر، وفي الأسطورة الإسكندناڤيّة). لكّن **هاملت** أيضاً ترجع إلى شخص يحتويه النّص ويتحدث عنه؛ أي إلى شخصية شكسبير؛ **هاملت**، فقط. لنورد مثالاً مختلفاً: يتحدّث توماس هاردي (Thomas Hardy) عن دورسيت (Dorset) من خلال «تحويلها عبر الخيال» إلى «ويسيكس» («Wessex»)، ويمكنك، كما فعلت أنا في ذلك اليوم، أن تزور «كاستيربردج» («Casterbridy») (أي، دورشيستر (Dorchester) أو «بدماوث» («Budmouth»)

(أي واي ماوث (Weymouth) بركوب سيارتك أو عبر خيالك. إلاّ أنّ لهذه الأماكن، في الواقع، وجوداً غريباً - «خيالياً» كما نُسمّيه - تُشير إليه بدقّه الأسماء التي يختارها هاردي للتعبير عنها. يمكننا القول بلغة أخرى، إنه يمكنك أن تركب سيّارتك وتقودها إلى دورشيستر (Dorchester)، لكنك ستصاب بخيبة أمل عندما تكتشف أنها ليست كاستربردج (Casterbridge)، وليس بسبب اختلاف القرن فقط، فلقد كتب هاردي رواية عن عمدتها، بل أكثر من ذلك. أمّا شخصية تيس ديربيفيلد (Tess Durbeyfield)، فهي شخصية أغاثا ثورنيكروفت (Agatho Thornycroft) في «الحياة الواقعية»، كما سيخبرك **معجم الأشخاص والأماكن الواقعية في النثر السردي** (رينتول، 1993، ص. 540). لكنها أيضاً تيس ديربيفيلد فقط. وسنورد الآن مثالنا الأخير حيث يمكننا أن نفترض أنه على الرغم من التشابه بين شخصية ليوبولد بلوم (Leopold Bloom) في **يوليسس** (1922) لجميس جويس (James Joyce)، وبين شخصيات أدبية وتاريخية وأسطورية متعدّدة، فلن نجد مطلقاً فرداً ينسجم تماماً مع شخصية ليوبولد بلوم. إلاّ أن استمتاعنا بقراءة رواية جويس مقيّد، على الأقل جزئياً، بشعورنا أنّه كان بمقدور بلوم أن يعبر شوارع دبلن، أو لعلّه مشى فيها في السادس عشر من حزيران عام 1904، أو يمكننا أن نفكر في الأمر بطريقة مختلفة، فحتى لو لم يكن بمقدوره فِعْل ذلك، فإن هذا لا يشكل فرقاً، لأنه لم يُوجد أبداً كشخصية واقعية، أو أنّ

جزءاً مهماً من قراءتنا للرّواية يشتمل على إرجاء إنكارنا حقيقة أنه عبر فعلاً هذه الشوارع. ولهذا السبب يعرِّف ج. هيليس ميلير (J. Hillis Miller) الأدب «كاستعمال غريب للكلمات للرّجوع إلى الأشياء والأشخاص والأحداث التي يستحيل أن نعلم إذا ما كان لها، في مكان ما، وجود مستتر، أم لا» (ميلير، 2002، ص. 45).

يمكننا أن نقول شيئاً شبيهاً بما سبق عن مؤلف النصوص الأدبية، بقَدْر ما يتم تصوّره كمؤلف لمثل هذه النصوص. فعلى سبيل المثال، إن مؤلف رواية **تيس ديربيرفل**، هو في الواقع شخص عاش ما بين عام 1840 وعام 1928، تدرّب ليصبح معمارياً، وعاش جلّ حياته في دورسيت (Dorset)، وتزوّج مرّتين، في فترتين متباعدتين، من امرأتين تُدعى كلٌّ منهما إِما (Emma) (إِما غيفورد وإِما دغديل) وكتب سبع عشرة رواية، وما يناهز الأربعين قصة قصيرة وما يزيد على تسعمائة قصيدة. لكنّ مؤلف **تيس ديربيرفل** ليس ذلك الفرد، أو لعلّه فرد مثل صدفةٍ فارغة، أو رجل أجوف؛ رجل يتمّ تشكيله أو «تمثيله» داخل روايته ومن خلالها. لهذا السبب تحديداً، وإذا ما ركبت سيارتك وقُدت إلى دورشيستر لتزور المتحف الموجود هنـاك، بمعروضاته الثمينة، مثل مكتب هاردي، أو إذا قدّت باتجاه هاير بوكهامبتون (Higher Bockhamption) المجاورة، لترى المنزل الذي تتم العناية به جيدا، حيث وُلد هاردي، أو حتى إذا نظرت من حول ماكس غيت (Max Gate)؛ المنزل الذي قضى فيه الأربعين سنة

الأخيرة من حياته وفارق الحياة، فالتجربة ستكون أيضاً فارغة جوفاء. عندها تكون قد شهدت ما يُسمّيه أليكسندر نيماس (Alexander Nehemas) «الكاتب» (the writer)، أو، على الأقل، ما تزوّد به في حياته، كمكتبه، ومنزله، وكُتبه وأقلامه، لكن ليس «المؤلف» («the author») كما يُسميه نيماس (نيماس، 2002). وقد ينظر ك. ك. روثڤين (K.K. Ruthven)؛ منظِّر التأليف الرئيسي والمتشكك، إلى هذه الرحلة، كرحلة ساذجة وبلا هدف، فبالنسبة إليه، تبدو محاولة الاتصال بالمؤلف عبر عمل فنيّ مجسم بلوغاً إلى «تجربة هاليّة بالنسبة للأشخاص الذين يؤمنون بتأثير السحر وينبهرون بالتجربة الروحانية التي يقومون فيها بلمس أشياء قام أشخاص مشهورون بلمسها قبلهم» (روثڤين، 2001، ص. 161). تضمّنت نظرية المؤلف الأكثر حداثة محاولة للتمييز، على غرار محاولة نيماس، بين العامل التاريخي و«وظيفة المؤلف» أو «المؤلف المصطنع» أو «المؤلف المُبتدع» أو «شخص المؤلف» أو «المؤلف الافتراضي» أو «المؤلف الضمني» أو «المؤلف المسلّم به» (انظر «الملحق: قاموس المؤلف» في نهاية الكتاب للمزيد من التفاصيل). إنّ مؤلف **تيس ديربيرڤل**، هو نوعاً ما، ليس الرجل ذاته الذي وُلد في بوكهامبتون (Bockhampton) وعاش وتُوفي في ماكس غيت (Max Gate) وداعب أقلامه بمحبة؛ تلك الأقلام المجموعة في متحف دورسيت كاونتي (Dorset County Museum). ويمكننا أن نعبّر عن ذلك بلغة أكثر صرامة بقولنا: إنّنا

نجد علاقة توحي بالحيرة والتردد، بمعنى أننا لا نستطيع في نهاية الأمر أن نقرّر إذا ما كان المؤلف هو الشخص نفسه المذكور سابقاً، أو لعلّه إيماءة «فارغة» أو غريبة نحو المرجع؛ تلك الإيماءة التي، في واقع الأمر، تشكل المؤلف.

يقول نيماس (Nehemas)، في مقال يناقش فيه الفكرة ذاتها، ولكن من جانب مغاير، إنّ المؤلفين يختلفون عن الشخصيات الخيالية لأنهم «ببساطة ليسوا جزءاً من النص»، ويختلفون أيضاً عن «الكُتّاب الفعليين» (actual writers») لأننا لا نجدهم خارج النص بشكل مباشر (ينماس، 2002، ص. 100). ويتابع نيماس فكرته فيقول إنه «لا يمكن وصف المؤلف داخل النص، ولكن يمكن أن نورد مثالا عليه»؛ أي أنّ المؤلف عبارة عن «شخصية يتم توضيحها ولكن لا يمكن تمثيلها» داخل النص (ص. 101، 106). ولعلّ هذا الزّعم متعلق باحتفاء إ. م. فورستر (E. M.Forster) بطمس هوية المؤلف حين يجادل قائلاً: «تميل كل أنماط الأدب أو تنزع إلى أمر ما»، ويؤكد فوستر أن «توقيع» المؤلف «يصرف انتباهنا عن المغزى الحقيقي [للنص]» (فورستر، 1951، ص. 91—92). لكنّ هذا ليس صحيحاً تماماً أو دوماً، وليس صحيحاً بطريقة مثيرة. فإذا عددنا أن عبارة «وصف المؤلف» تعني أن يُسمّي المؤلف ذاته داخل النص أو «يستشهد بنفسه» («autocitation») (كيميلمان، 1999) فإن أمراً غير مألوف وغريباً يحدث أحياناً عندما يكسر المؤلفون هذه القاعدة،

بمعنى عندما يتم وصفهم أو الاستشهاد بأسمائهم داخل النص. إنّه من غير المألوف أن يتحدّث المؤلف عن نفسه باستخدام اسمه داخل العالم الأدبي أو الخيالي للنص، لكنه بالتأكيد أمر محتمل (انظر كيران 1999، كيميلمان، 1999). في الواقع، يمكنك أن تكتب شيئاً أشبه بتاريخ الأدب الأوروبي مبنياً على الفعل الدّاخلي لتسمية المؤلف لنفسه. وسنورد هنا بعض الأمثلة: فكلّ ما نعرفه عن «هيزيود» («Hesiod»)، مثلاً، ينحصر في أنّه يُسمّى كذلك في مطلع الثيوغونيا[1] التي كتبها. وقام الشاعر ثيوغنس (Theognis) في القرن السادس قبل الميلاد بمهر أشعاره باستخدام الختم (Seal) حتى يمنع أي سرقة لأعماله، مؤكداً أنّ «ما من أحد سيختار السيئ عندما يكون الأفضل في متناول اليد / وسيقول الجميع، هذه هي أشعار ثيوغنس/ الذي جاء من ميغارا: فاسمي مشهور في كل مكان» (انظر فورد، 1985). ويختم ڤيرجل (Virgil) أيضاً أعماله (جيرغس) باسمه، ويذكر كاتولوس (Catullus) اسمه ما يقارب العشرين مرة في قصائده، ويستهلّ أوڤيد (Ovid) (أو ناسو (Naso)) الفصل الثّاني في أمورز بوعد تزويدنا «بالدفعة الثانية من شعر كتبه، ذلك الشاعر القروي المشاكس/ ناسو، المؤرخ الذي يسطّر حياته / الطائشة اللّعوبة» (انظر ڤيكرز، 2002أ، ص. 511-514). أما دانتي (Dante) فيذكر اسمه مرة واحدة فقط في **الكوميديا الإلهية**، في أولى الكلمات التي تخاطب بها بياتريس (Beatrice)

---

(1) ' الثيوغونيا (Theogony) مبحث أصل الآلهة وتحدّرها. (المترجم)

الشاعر المخبول عندما تطلب منه ألاّ «ينتحب» بسبب مغادرة مرشده ڤيرجل، وعندها يتوجّب على دانتي أن يستند إلى شعره (**المطهر**، الفصل II، xxx، ص. 55–56). يُسمّي شوسر (Chaucer) نفسه بمرارة في **مقدمة رجل القانون** («شوسر، يستطيع بصوت مرتفع / أن يقول شعرا موزونا مُقفّى بمهارة» (II، السطور 47–48)، وفي موضع آخر يُطلق اسم «جيفري» (Geffrey) على راوي الحكاية، ويسمي توماس هوكليف (Thomas Hoccleve) نفسه في قصيدة «التّذمر» (II، السطور 1419–1421)، بينما يطلق ويليام لانغلاند (William Langland) اسم ويل (Will) على المتحدّث في **الحصّاد بيرز**. وبالمقابل، يلجأ ويل شكسبير (Will Shakespeare) إلى التورية المتعلّقة باسمه الأول (Will)، في رُباعياته، وتحدّث نقاد معيّنون عن عبارة شيك - سبير («shake – speare») (يهز– رمحه) المشتتة التي يكتبها شكسبير في مسرحياته: «ويتساءل شكسبير في رباعيته السادسة والسبعين مُدركاً الإجابة مُسبقاً: لماذا مازلت أكتب اسمي ككلمة واحدة، كما أفعل دوماً / وأترك الإبداع حبيس قلمي الذّائع الصّيت / فكلّ كلمة تنطق، تقريباً، باسمي ...؟» وفي **غالاتيا** لميغيل دو سيرڤانتيس (Miguel de Cervantes)، وهي إحدى أعمال الرّومانس التي يعلّق عليها سيرڤانتيس نفسه في الفصل السادس من **دونكيخوتي** حيث يقول القسيس: «لقد كان زميلي سيرڤانتيس صديقاً عزيزاً لسنوات عدّة، وأعلم أنّه ملمٌّ بمصاعب الحياة أكثر من

الشعر». ويطلق بن جونسون (Ben Jonson) اسمه الأول، بصورة مؤثرة، على نفسه وعلى ابنه في مرثيته «إلى ابني البِكر» حيث يخاطب ابنه المتوفى فيقول: «لترقد في سلام / وإذا ما سُئلت سأقول: هنا يرقد/ بن جونسون، أفضل من كتب من الشعر». أما أليكساندر بوب (Alexander Pope) فيتلاعب بطريقة بابوية مفهومة باسمه (Pope) في عدد من القصائد، بينما يظهر اسم بايرون (Byrón) على نحوٍ متواضع مثير للدهشة مرة واحدة في قصائده المنشورة، على الرغم من أنه كان يُطلق على عمله رحلة الشاب هارولد، اسم رحلة الشاب بيرون (Burun) (مستغلاً تهجئة قديمة لاسمه). أما صاموئيل كوليردج (Samuel Coleridge) وروبرت براوننغ (Robert Browning) وت. س. إليوت (T.S. Eliot)، فجميعهم يستهينون بأسمائهم في شعرهم الذي يفتقر إلى الجدّية(1) («لكم هو كريه أن ألتقي السيد إليوت!») هكذا يقول إليوت في قصيدته: «تمارين الأصابع الخمسة»)، لكنّ ويليام وردزورث (William Wordsworth) نادراً ما يذكر اسمه في قصائده، على الرغم من احتمالات الجناس في اسم وردز - ورث (worth - Words، أو كلمات - تستحق أن تُقتبس) التي يجدها كلٌّ من كوليردج وشارلز لام (Charles Lamb) لا تقاوم. ومن المحتمل أن اسم جميس جويس (James Joyce) يُثار

(1) إن ما يعرف بـ (Light verse) يُشير إلى شعرٍ يفتقر للجدّية والعمق لكونه كُتب لغرض الترفيه. (المترجم)

في خلط مولي بلوم (Molly Bloom) لاسم صانعها (James) باسم المسيح (Jesus) في **يوليسس** («آهٍ يا جيمسي» (Jamesy). ويختلط اسم جويس مع اسم يوسلد (Euclid) في **عناصر علم الهندسة** حيث يتحدّث جويس عن «مُركّب العناصر جويسلد (Joyclid)» في **يقظة فينيغان**. أما الرّاوي في رواية بروست (Proust) التي تبدو أشبه بسيرة ذاتية؛ **البحث عن الزمن الضّائع**، فيحمل الاسم الأول لمؤلفه ألا وهو مارسيل (Marcel). وفي رواية كراش لبالارد (Ballard)، يُمنح الرّاوي، الذي يصبح أحد شخصيات الرواية أيضاً، اسم «بالارد» واسمه الأول هو جميس (James). ويتحّول بول أوستر (Paul Auster) إلى إحدى شخصيات **مدينة الزجاج** لبول أوستر. ونُورد أيضاً الاستخدام الشهير والمثير للجدل والذي يحتمل أن يتسبب في موت سلمان رشدي (Salman Rushdie)، لاسمه الأول في رواية **آيات شيطانية**، حيث يمنح الاسم لشخصية كاتب، يتضّح فيما بعد أنه ناسخ بذيء سفيه وغير دقيق (كما ويُصّور الرّب بلغة لا تخفى على النّقاد الذين ميّزوه كشخص رشدي ذاته: «متوسط الطول، ممتلئ البُنية نوعاً ما، ذا لحية يختلط فيها الشيب بالشعر الأسود، مقصوصة بمحاذاة الفك»)، ويظهر الرّب، مثل رشدي، أصلع نوعاً ما، يُعاني من القشرة ويرتدي نظارات (رشدي، 1989، ص. 318)). وفي أحد الأمثلة المفضّلة عندي، يذكر الشاعر المعاصر مايكل آيريس (Michael Ayres) اسمه لقُرّائه عبر تحذير مُقلقٍ وإن كان منطقياً،

في قصيدته الطويلة «النّاقل» المكتوبة بخط اليد فيقول ناصحاً: «لا تكن مايكل آيريس»، وكأنما دون هذا التحذير سنصبح أو لعلّنا نحاول أن نصبح مثله (آيريس، 2003، ص. 55). إنّ هنالك شيئاً غريباً وغير مألوف في العديد من الأمثلة السابقة، التي يظهر فيها اسم المؤلف داخل النص، ويساعدنا النّاقد الرّوسي م. م. باختين (M. M. Bakhtin) في إحدى مقالاته الرائعة: «المؤلف والبطل في العمل الجمالي» (1920–1923)، في فهم سبب كون تسمية المؤلف داخل النص أمراً مقلقاً ومحبطاً: «فلا بدّ أن يُوضع المؤلف على حدود العالم الذي يُسبّب ظهوره إلى حيّز الوجود، كمُبدع فعّال لهذا العالم»، يقول باختين، «لأنّ تطفّله على هذا العالم من شأنه أن يدمّر استقراره الجمالي» (باختين، 1990، ص. 191). لكنني أرغب هنا أن أقترح أن هذا «التدمير للاستقرار الجمالي» للنص يشكل تحديداً، جزئياً على الأقل، أدبيّة النصوص (أو خصائصها) وأن الظهور الغريب وغير المألوف لاسم المؤلف داخل العمل يمكن أن يساعدنا في تفسير الصعوبة التي نواجهها عند تقديرنا لمؤلفي النصوص الأدبية بشكل عام، ويمكن أن يساعدنا أيضاً في تفسير إعجابنا الشديد بهذه الشخصيات. تُوحي الأمثلة السابقة أن «أزمة» النقد والنظرية الأدبية، التي تواجهها أو يجب أن تواجهها الدراسات الأدبية، تتمحور حول موضوع ماهية «المؤلف».

أمّا النقطة الثانية الشديدة الارتباط بما سبق فتتعلّق بالمثال ذاته. إن

الطريقة التقليدية المتّبعة لتمييز النصوص الأدبية عن أنماط الخطاب الأخرى تعتمد على قولنا إن قصيدة أو رواية أو مسرحية ما تملك خصائص محدّدة معينة، وإنها «فريدة من نوعها»، وإنها تملك، في الوقت نفسه، خصائص عامة مما يجعلها «عالمية»، أو يمكن أن نفسرها كنص ذي خصائص «عالمية». لكننا نجد من البداية مشكلة أو معضلة الاقتداء بالأمثلة، والمسألة المتعلّقة بالطريقة التي مثّلت فيها مؤسسة الأدب، النصوص الأدبية كأمثلة يحتذى بها على نحو غريب، وبالطريقة التي تُعد بها هذه النصوص مشتملة على «فرديّة عالمية» (ديريدا، 2000، ص. 94). فعلى سبيل المثال، قال تيموثي كلارك (Timothy Clark) مؤخراً إنَّ اللغة الأدبية «تُفعّل حيرة تتعلّق بمكانة هذه اللغة التي ترفض وتقاوم التفسير» وإنَّ هذه الحيرة هي إحدى مهام الطريقة التي تقوم من خلالها اللغة الأدبية «بتشويه» «الفروقات الموجودة بين ما هو شفهي وما هو مفاهيمي؛ أي ذي علاقة بالمفاهيم»، على نحوٍ مثمر، منتجة بذلك «علاقة محيّرة بين ما هو مفرد مستقل بذاته وما هو عالمي عام». ويُورد كلارك (Clark) مثالاً كلمة «سيماء» (Visage) التي يستخدمها شكسبير في **هاملت**، ويتساءل الأول إن كان «حدوثها يجب أن يُعد داخل إطار مفاهيمي عام» وإن كانت الكلمة «تفيد مفاهيم متميزة عديدة»، أو إن كان من الممكن استبدالها بكلمة «وجه» («face»)، لنقل مثلاً، «دون خسارة لافتة» (كلارك، 2002، ص. 100). يمكن أن نربط مثال كلارك (كلمة

«سيماء») الذي يرِد في **هاملت** وشعوره بحيرة دائمة، حول إن كانت «سيماء» (Visage) كلمة أو مفهوماً، بالطريقة التي يقوم من خلالها شكسبير بتسمية فرد معين أو شخص أو هوية محدّدة، ذلك أنه لا يقوم بهذا أيضاً عندما يُشير، عوضاً عن ذلك، إلى مبدأ أو «وظيفة» محدّدة وترابطية مُنشِئة للمعنى.

تعود فكرة العلاقة الغريبة بين الأدب وعملية انتقاء الأمثلة، والفرديّة المستقلة ومفهوم العالمية، إلى بداية النظرية الأدبية الغربية، حين تأسست هذه الفكرة مع مؤسسة **النظرية الأدبية**، ومن ثمّ مع الأدب ذاته؛ أي في كتاب النظرية الشعرية لأرسطو (330 قبل الميلاد تقريباً). يقول أرسطو: «إنّ مهمة الشاعر لا تقوم على خلق رابط بين الأشياء التي يمكن أن تحدث؛ أي تلك الأشياء المحتملة وفقاً لمبدأ الاحتمالية والضرورة»، و«يناقض هذا مبدأ المؤرخ الذي يربط الأحداث التي وقعت فعلاً»، ولذلك، يجادل أرسطو قائلاً إن الشعر «أكثر فلسفة وجدّية من التاريخ» لأنّه «يتحدّث عمّا هو عالمي، وعن تاريخ الأحداث المستقلة» (أرسطو، 2001، ص. 97–98). ثم يعدّل أرسطو قوله السابق من خلال تفسيره لفكرة أنّ ما من شيء يمنع الشاعر من تمثيل ما حدث فعلاً، لأنّ ما وقع فعلاً، أمر محتمل (ص. 98). لكنّ زعم أرسطو يُوضّح أيضاً أن الشعر لا يعادل الفلسفة تماماً، فالشعر «أكثر تفلسفاً»، على حدّ قول أرسطو. ويتحدّث سير فيليب سدني (Sir Philip Sidney) بإسهاب عن هذا التمييز الحاسم

الذي ترك أثراً عظيماً، بين الأدب والتاريخ والفلسفة في كتابه اعتذار للشعر. إنّ معرفة الفيلسوف، يقول سيدني:

> تقف عند المجرّد والعام، وسعيد من يستطيع أن يفهم الفيلسوف، والأكثر سعادة من يستطيع أن يطبّق ما يفهم، من ناحية أخرى، فالفيلسوف لا يرتبط بما يجب أن يكون، لأنه يفتقر إلى السلطة الشرعية، بل هو شديد الارتباط بالحقيقة الخاصة بالأشياء، وليس بالمنطق العام الخاص بها، فالأمثلة التي يسوقها لا تقود إلى نتيجة ضرورية ومن ثمّ فهي تعبّر عن عقيدة أقلّ إثماراً.
>
> أما الشاعر الفذ فيجمع بين الاثنين: فالشاعر يمنحنا صورة مثالية لكلّ ما يقول الفيلسوف أنه يجب أن يُفعل، في شخص فرد ما يفترض إنه يمثل ما يجب أن يُفعل، وبالتالي، فالشاعر يضاعف الفكرة العامة من خلال المثال الخاص.
>
> (سيدني، 2002، ص. 90)

النقطة التي أهدف إلى توضيحها أنّ الشعر نوع من الكتابة التي تحتوي على حيّز مؤكدّ قائم بين خصوصية التاريخ وعمومية الفلسفة. فالشعر ليس تاريخاً، بل هو أكثر «تفلسفاً» وتعبيراً عن جانب النظرية، وأكثر عمومية من التاريخ. وهو أيضاً ليس فلسفة لأنه يتضمن إعادة وصفٍ لأحداث محدّدة عوضاً عن، أو بالإضافة إلى، التعبير عن حقائق «عالمية». أو يمكننا القول إن الشعر يشمل عبارات

خاصة بتلك الحقائق، بسبب ارتباطه بأحداث معينة، وشخصيات محدّدة، لتأكيده خصوصية اللغة وعدم إمكانية نقلها أو ترجمتها.

لنُورِد هنا مثالاً مألوفاً من قصيدة جون كيتس (John Keats) «قصيدة غنائية في وصف جرّة إغريقية» (1820) التي تنتهي بسطرين مستفزّين يتميزان بتعميم مزعج:

«الجمال هو الحقيقة، الحقيقة هو الجمال» - هذا كل
ما تعرفه على وجه الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه.

لقد تم إهدار الكثير من الحبر من جانب النقاد الذين طالما حاولوا أن يخمّنوا قائل الكلمات السابقة، هل هو مرجع عام أو مجرد شخص محلي، هل يشتمل الأمر على اقتراح خاص، هل توحي العبارة بمفارقة شعرية أو تأليفية أو سردية تقلّل من شأنها، وهل العبارة، في واقع الأمر، حقيقية؟، قد نعجز، في الحقيقة الأمر، عن الإجابة عن الأسئلة السابقة، لأن العبارة ذاتها عامة، فهي تؤكد على عموميتها، وهي أيضاً جزء من قصيدة، بخصوصيتها وأسلوب وجودها، وتحتوي على استراتيجياتها المواربة المخادعة الخاصة. إنّ وضع هذا المثال هو في حدِّ ذاته جزء من المشكلة. فمهما قلنا عن خاتمة قصيدة كيتس، فستؤوّل كعبارة تدل على استقلالية كلام فردي، كما تعبّر أيضاً عن توضيح أكثر عمومية، أو عن مثال على مبدأ أدبي عام. لقد كان من المعتاد أن يُقال بشكل منتظم مملّ إنه يتوجّب علينا ألاّ نلجأ إلى التعميم عند الحديث عن الأدب: ألم يحذّرنا ويليام بليك (William Blake)

قائلاً: «إذا قمت بالتعميم فأنت أحمق» (بليك، 1965، ص. 630)؟ ولقد كان هذا سبباً يورد عادة لتبرير عدم العمل بالنظريات الأدبية. ولعلّ قول بليك بحاجة إلى التعديل، فربما يجب أن نقول إنه لا يمكننا أن نطلق عبارات عامة فيما يتعلّق بالنصوص الأدبية، ولا يمكننا أن نشتق منها عبارات عامة، وهذا أمر إلزامي. وهنا سأورد مثالاً على عبارة عامة تصف نصوصاً أدبية، ولعلها العبارة الوحيدة التي يمكننا أن نقولها في هذا السياق: كل نص أدبي، فريد من نوعه، مستقل بذاته وعام أيضاً، أو يطمح إلى أن يصبح كذلك. فالأدب، كما يمكننا القول، هو مثال يحتذى به على نحوٍ غريب ومحيّر، ولغته «شفهية»، و«مفاهيمية»، ويمكن ترجمته ويتعذّر فعل ذلك أيضاً. وكلّ ما سبق ذكره يُكسب النص الأدبي صفاته الأدبية.

يقترح أرسطو أن الشعر يتضمن علاقة غريبة محيرة بين الخاص والعام. وعلى الرغم من اختلاف المصطلحات، فلقد أمعن العديد من المنظّرين الأدبيين النّظر في هذا الجانب الغريب الذي يَسِم العمل الأدبي: فعلى سبيل المثال، قال و. ك. ويمسات (W. K.Wimsatt) قبل خمسين سنة إنَّ «المنظرين الأدبيين [جادلوا] منذ الأزل، وحتى الوقت الحاضر، قائلين إنَّ العمل الفني الأدبي فردي جداً أو عام جداً أو كلا الأمرين، بمفهوم غريب نوعاً ما» (ويمسات، 1945، ص. 69). يتبنى ديريدا (Derrida) هذا التقليد ويُضفي عليه تحريفاً ديريدياً خاصاً. «شيء من الأدب سيبدأ»، يقول ديريدا: «عندما يتعذّر عليّ

أن أحدّد، وقت الحديث عن شيء ما، إذا كنت أتحدّث عن شيء (عن الشيء ذاته ولذاته) أو أنني أُعطي مثالاً عليه أو مثالاً على حقيقة أنه بمقدوري أن أتحدث عن شيء ما» (ديريدا، 1995، ص، 142–143). فعندما يتحدث هاردي (Hardy) عن تيس (Tess)، يمكننا أن نتساءل إذا كان يقصد الحديث عن فرد، أو لعلّه يسعى إلى إعطائنا مثالاً على أنماط معينة من الأفراد وأنماط من الأحداث والأفكار والدّوافع والمخاوف والرغبات والأمنيات والأحلام؟ إن موقف ديريدا يؤدي بنا إلى الاقتراح أن جواب هذا السؤال يكمن في حلّ لغز ما يجعل رواية هاردي أدبية الطابع، وفي حلّ لغز سلطتها الأدبية وتأثيرها وفاعليتها الأدبية.

يمكننا أن نقول الشيء نفسه عن المؤلف كما نتصوّره داخل مؤسسة الأدب: فالمؤلف فرد مستقل وفريد من نوعه، منقطع النظير، وكمؤلف، في الوقت نفسه، فهو أكثر من ذلك، إنه شخص عام «عالمي»، يتجاوز تكوينه وأصوله، كفرد معين، فريد من نوعه. يقول ييتس (Yeats) في هذا السياق: إنّ المؤلف «نموذج أكثر من كونه رجلاً، وعاطفة أكثر من كونه مجرد نموذج» (ييتس، 1994، ص. 204). هذا تحديداً ما يُطلق عليه عمانويل كانت (Immanuel Kant) «الأصالة النموذجية للعبقرية»، في كتابه نقد الحكم الأدبي (1790) (كانت، 1952، ص: 181، انظر آتردج، 2004، ص. 35–37). يقول شين بيرك (Seàn Burke) متردّداً، في سياق قراءته المفرطة لكتاب في

النحويّة لديريدا: «إن مشكلة المثال النموذجي، تشكل، بلا شك، أحد أوجه معضلة المؤلف» (بيرك، 1998، ص. 137). ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول، ما من شكٍّ أن مشكلة المثال النموذجي أساسية بالنسبة لمسألة التأليف الأدبي، كما هي بالنسبة لمسألة الأدب، ولعلّ هذا يُفسّر ارتباك نُقّاد تيد هيوز (Ted Hughes)، ويفسر كذلك رغبة بارت (Barthes) (حتى بارت، بارت على وجه الخصوص)، في المؤلف وحاجته له عند الحديث عن «لذة النص»؛ أي اللذة التي يحصل عليها من قراءة نص أدبي: «أنا أرغب في المؤلف، بطريقة ما، فأنا بحاجة إلى شخصه ... بقدر حاجته لي» (بارت، 1975، ص. 27). ولعلّ هذا يُفسّر، في نهاية المطاف، سبب تشجيع السلطة الثابتة للنصوص الأدبية، وتلك سلطة قاومها، بل أنكرها النقد والنظرية الأدبية مؤخراً، فانسجامنا ليس مع الشخصيات فقط وإنما مع أولئك الغرباء؛ الآخرين المعروفين بالمؤلفين.

يُثير الأدب قضية المؤلف، وكأنما يَبْعث ميتاً فيعيده إلى الحياة. إنّ أزمة التأليف ذاتها، هي في النهاية، أزمة الأدب. وما يناقشه النقاد عند الحديث عن الأدب هو معضلة التأليف. يمكننا أن نُعبّر عن ذلك بلغة مختلفة فنقول إن الاهتمام النقدي بالأدب، يقوده شعور بالحيرة تجاه المؤلف، وماهيته، وحقيقة هذا المؤلف (الذي نقرأ كتابه الآن). إنّ خرق المؤلف لحدود النّصية والمعنى والنّية – وهذا أمر يعجز المؤلف عن مقاومته – يحفّز الاهتمام السابق الذكر. إنّ حالة النقد والنظرية

الأدبية؛ الحالة التي يتم من خلالها تولىّ النقد والنظرية الأدبية، وحتى حالة القراءة، هي الأزمة ذاتها؛ أزمة الأدب التي تعبّر أيضاً عن هذا المؤلف الغريب المحيِّر.

الملحق: قاموس المؤلف

Apparition author	المؤلف الطيفي
Artificial author	المؤلف المصطنع
Auctor	المؤلف
Auteur	المخرج – المؤلف
Author	المؤلف
Author	المؤلف الخاضع للمحو
Author Construct	بنية المؤلف
Author - effect	تأثير المؤلف
Author Gigure	شكل / شخص المؤلف
Author function	وظيفة المؤلف
Bard	الشاعر
Created author	المؤلف المُبتدع
Creative author	المؤلف المبدع
Dramatist	المسرحيّ
Founder of discursivity	مؤسس المنهج الاستطرادي

Fundamental author	المؤلف الرّئيس
Hack	المؤلف المبتذل
Historical author	المؤلف التاريخي
Hypothetical author	المؤلف الافتراضي
Implied author	المؤلف الضمني
Modern author	المؤلف الحديث
Novelist	الرّوائي
Phantasmatic author	المؤلف الوهمي
Playwright	الكاتب المسرحي
Poet	الشاعر
Postulated author	المؤلف المسلّم به
Prophet	النبي
Pseudo – historical author	المؤلف التّاريخي الزّائف
Romantic author	المؤلف الرومانسي
Scribbler	المؤلف التافه
Scribe	المؤلف – الناسخ

كاتب النص	Script writer
النّصي	Scripter
المغني / الرّاوي	Singer
التروبادوري	troubadour
المؤلف– الذّيلي	Urauthor
المؤلف – النبي	Vates
الكاتب	Writer

يزودنا هذا الملحق الخاص بمعجم المؤلف بالطرق المختلفة التي حاول من خلالها الكُتّاب والنّقاد والمنظّرون تسمية ذلك الفرد الذي يكتب أو يؤلف، أو تسمية صورة ذلك الشخص كما تمثله النصوص الأدبية. وسأحاول في الجزء الثاني أن أصنف المصطلحات السابقة في مجموعات كمحاولة لتفسير طريقة استعمالها.

● نشأت العديد من المصطلحات المذكورة في قائمتنا بفعل النقد والنظرية الأدبية في القرن العشرين. ولقد صُمّم بعضها لتمييز الوجود الشخصي أو أشخاص العمل الأدبي الذين يتمّ تصوّرهم بطرق مختلفة، لتمييزهم عن العنصر أو العناصر التاريخية التي تُنتج النص أو ما يُطلق عليه جورج غراسيا (Jorge Gracia) **المؤلف التاريخي** أو ما يطلق عليه أليكسندر

نيماس (Alexander Nehemas) **الكاتب**، أو **المؤلف المبدع** كما يُسميه هيكس (H. L. Hix). لقد كان واين بوث (wayne Booth) أوّل من قدّم مصطلحاً لشخص المؤلف كشكل متميّز يختلف عن **المؤلف التاريخي** من خلال مصطلح **المؤلف الضمني** في كتابه فن النثر السردي (1961). ومنذ ذلك التاريخ، يقوم النّقاد والمنظرون بمضاعفة أشكال التأليف وتصوّرهم لها، مانحين إيّاها أسماء متنوّعة، كمحاولة للإشارة إلى عمل المؤلف داخل النص بصورة أكثر دقّة. فعلى سبيل المثال يتحدّث ويليام غس (William Gass) عن **المؤلف المصطنع** (انظر غس، 1985، ص. 283)، ويتحدث ويليام إيرون (William Irwin) عن **بنية المؤلف**، أمّا نيماس (Nehemas) فيتحدث عن **شكل أو شخص المؤلف** وعن **المؤلف المسلّم به**، ويتحدث جيرولد ليفنسون (Jerrold Levinson) عن **المؤلف الافتراضي** وكوتيرير (Couturier) وروثفن (Ruthven) عن **تأثير المؤلف**، أما هيكس (Hix) فيتحدث عن **المؤلف المُبتدع**.

- تتجاوز مجموعة أخرى من المصطلحات، شخص المؤلف وعملية إنشائه داخل النص وتحاول الإبقاء على الفرق بين ما يمكن معرفته أو افتراضه عن المؤلف والفرد التاريخي الذي أنتج النّص. وفي هذا السياق، يتحدث غارسيا (Garcia) عن **المؤلف التاريخي الزائف** وإيروين (Irwin) عن **المؤلف الذّيلي**.

ولعلّ فكرة ميشيل فوكو (Michel Foucault) عن **وظيفة المؤلف** ترتبط بأشكال المؤلف هذه.

- تحاول مجموعة ثالثة من المصطلحات أن تتخلّص من مفهومنا للفرق بين المؤلف «الخيالي» والمؤلف «الحقيقي»، لتقترح أنّ أحد أهم آثار التأليف يؤدي إلى الشك في ماهية التأليف، أي؛ أننا نشك في «وجود» المؤلف داخل النص. يتحدث تيموثي كلارك (Timothy Clark) في هذا السياق عن **المؤلف الوهمي** (كلارك، 1997، ص. 26)، ولقد قمت أنا باستخدام مصطلح **المؤلف الطيفي**.
- يُعبّر مصطلح **المؤلف** عن فئة عامة، حتى يتمكن من تغطية كل المصطلحات السابقة، وفي الوقت نفسه، فهو بُنية إيديولوجية تمّ التعبير عنها على أكمل وجه في العصر الرومانسي. يصوِّر مفهوم المؤلف هذا (ويُطلق عليه أحياناً المؤلف في فترة ما بعد العصور الوسطى، أو المؤلف الرومانسي أو المؤلف الحديث) فرداً مستقلاً بذاته، يُعبّر عن أفكاره الأصلية ورغباته وأمنياته داخل النص.
- شُكِّلت مصطلحات أخرى أيضاً لمقاومة هذه الأيديولوجية أو دحضها. فرولان بارت (Roland Barthes)، على سبيل المثال يستخدم مصطلح **كاتب النص** كمحاولة لتجنّب الإيحاء بالاستقلالية، والقدرة على التعبير، والفردية والأصالة، التي

غالباً ما تُنسب إلى المؤلف (بارت، 1995)، أما ويليام غاس (William Gass) فيُخضع الكلمة للمحو (المؤلف) (غس، 1985، ص. 285)، وتستخدم كلمة **كاتب** للغرض نفسه. أما كلمة **المؤلف – الناسخ** فلقد استخدمت في العصور الوسطى لوصف ناسخ أو كاتب الإملاء، وقد تصف الكاتب (writer) بشكل عام، فعلى ما يبدو أنّ الحد الفاصل بين عملية النسخ وإنشاء كتابه أصلية كان أقلّ وضوحاً في العصور الوسطى مما هو عليه الآن.

- وصُمّمت مصطلحات أخرى على نحوٍ فعّال لتشويه سمعة أنماط معينة من التأليف، مثل التأليف مقابل المال، على وجه الخصوص (**المؤلف المبتذل**)، ولتشويه صورة معينة من الكتابة غير المحترفة (كتابة الهواة) أو مستويات مختلفة من الكفاءة (أو انعدام الكفاءة كما هي الحال مع **المؤلف التافه**).
- تميّز بعض المصطلحات بين أنماط التأليف بناء على ارتباط التأليف بأنماط تأليف مختلفة، مثل مصطلح المسرحي، **كاتب المسرحية**، **الرّوائي**، **الشاعر**، **وكاتب النص**، ولكلّ مصطلح من هذه المصطلحات تاريخ خاص به، وخصوصية تميّزه. ولعلّ مصطلح **شاعر** كان أكثر هذه المصطلحات عمومية إذ استخدم لوصف المؤلف الأدبي قبل بداية القرن التاسع عشر.
- أمّا كلمة **المخرج – المؤلف** الفرنسية الأصل فتستخدم لوصف

ما يُفترض أنه عامل منشئ مستقل (عادة المخرج) في سياق السينما، ويساهم هذا المصطلح في تمييز «الأفلام الفنيّة» عن أفلام «هوليوود» الأكثر شعبية، التي تتمتع بمكانة جمالية أقل من تلك التي تتميز بها «الأفلام الفنية».

● أمّا مصطلح **مؤسس المنهج الاستطرادي** (ويطلق عليه أحياناً لفظ **المؤلف الرّئيس**) فهو المصطلح المختص، الذي يستخدمه ميشيل فوكو (Michel Foucault) للتعبير عن الكاتب (اللاّأدبيّ) الذي «يؤسس» نمطاً معيناً من أنماط الخطاب (ويورد فوكو ماركس وفرويد كمثالين).

● كلمة (auctor)؛ أي المؤلف، هي الكلمة التي كانت تُستخدم في العصور الوسطى ومنها اشتُقّت كلمة (author) أو مؤلف في الإنجليزية الحديثة. يتزوّد **المؤلف** (auctor) بسلطة (auctoritas) ذلك أن الصفة الرئيسة للمؤلف في العصور الوسطى هي قول الحقيقة، ومن ثَمّ، **فالمؤلف** (auctor) يختلف بوضوح عن مفهوم **المؤلف** (author) الذي ظهر بعد انقضاء العصور الوسطى (فهذا الأخير قد يقول الحقيقة وقد يعجز عن ذلك).

● يستخدم بعض النّقاد مصطلح **المغنّي** لوصف شعراء الملحمة الشفهية – يعدّ هومير أبرز مثال في التقليد الأدبي الغربيّ – الذين ألّفوا أعمالهم، ومثّلوها في الوقت نفسه، من خلال

إنشادها بطريقة غنائية أمام رفقة موسيقية.

● **التروبادوري** شاعرٌ، عادة ما يكون أرستقراطياً، يتحدث عن الحب والهيام، اشتهر في إسبانيا وإيطاليا وفرنسا في الفترة ما بين القرن الحادي عشر حتى القرن الثالث عشر.

● وأخيراً **المؤلف - النبي والشاعر (bard) والنبي** وجميعها مصطلحات منحت المؤلفين في الماضي - الشعراء على وجه الخصوص - مكانة معينة في المجتمع، مدعّمة بقدرة غامضة مثل تلك التي يمتلكها القساوسة، لمعرفة المستقبل والكشف عن حقائق رئيسة عن المجتمع.

قائمة المصادر والمراجع

Abrams, M.H. (1953) The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, New York, Oxford University Press.

Aristotle (2001) Poetics, in Vincent B. Leitch (ed.) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton, pp. 90-117.

Ashbery, John (2000) Other Traditions, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Attridge, Derek (2004) The Singularity of Literature, London, Routledge.

Ayres, Michael (2003) a.m., Cambridge, Salt.

Bain, Alexander (1869) 'On Teaching English', The Fortnightly Review, ns 31 (July): 200-14.

Bakhtin, M.M. (1990) 'Author and Hero in Aesthetic Activity', in Michael Holquist and Vadim liapunov (eds) Art and Answerability: Early Philosophical Essays, Austin, University of Texas Press, pp. 4-236.

Baldick, Chris (1983) The Social Mission of English Criticism, 1848-1932, Oxford, Clarendon Press.

Ballard, J.G. (1990) Crash, London, Grafton Books.

Barthes, Roland (1974) S/Z, trans. Richard Miller, London, Cape.

— (1975) The Pleasure of the Text, trans. Richard Miller, New York, The Noonday Press.

— (1977a) Sade, Fourier, Loyola, trans. Richard Miller, London, Jonathan Cape.

— (1977b) Roland Barthes by Roland Barthes, trans. Richard Howard, New York, Hill and Wang.

— (1979) 'From Work to Text', in Josuè V. Harari (ed.) Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, London, Methuen, pp. 73-81.

— (1981) 'Theory of the Text', in Robert Young (ed.) Untying the

Text: A Poststructuralist Reader, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 31-47.

— (1993-5) Oeuvres Complètes, ed. Èric Marty, 3 vols, Paris, Editions du Seuil.

— (1995) 'The Death of the Author', in Seán Burke (ed.) Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 125-30.

Bate, Jonathan (1989) 'Shakespeare and Original Genius', in Penelope Murray (ed.) Genius: The History of an Idea, Oxford, Basil Blackwell, pp. 76-97.

— (2003) 'Navigate the Circus of Fancy with Fact', The Times Higher Education Supplement 1,600 (1 August): 22-3.

Beardsley, Monroe, C. (1970) 'The Authority of the Text', in The Possibilities of Criticism, Detroit, Wayne State University Press.

— (1982) 'Intentions and Interpretations', in The Aesthetic Point of View: Selected Essays, ed. Michael J. Wreen and Donald M. Callen, Ithaca, Cornell University Press, pp. 188-207.

Bènichou, Paul (1999) The Consecration of the Writer, 1780-183, trans, Mark K.

Jensen, Lincoln, University of Nebraska Press.

Benjamin, Walter (2001) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Vincent B. Leitch (ed.) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton, pp. 1166-86.

Bennett, Andrew (1999) Romantic Poets and the Culture of Posterity, Cambridge, Cambridge University Press.

— (2005a) 'The Idea of the Author', in Nicholas Roe (ed.) Romanticism: An Oxford Guide, Oxford, Oxford University Press.

— (2005b) 'The Romantic Author', in Patricia Waugh (ed.) The Theory and Practice of Literary Criticism: An Oxford Guide, Oxford, Oxford University Press.

Biriotti, Maurice and Nicola Miller (eds) (1993) What is an Author?, Manchester, Manchester University Press.

Bissell, Elizabeth Beaumont (ed.) (2002) The Question of Literature: The Place of the Literary in Contemporary Theory, Manchester, Manchester University Press.

Blake, William (1965) The Poetry and Prose of William Blake, ed. David V. Erdman. New York, Doubleday.

Booth, Wayne C. (1961) The Rhetoric of Fiction, Chicago, University of Chicago Press.

Bourdieu, Pierre (1993) The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, ed. Randall Johnson, New York, Columbia University Press.

— (1996) The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field, trans. Susan Emanuel. Stanford, Stanford University Press.

Bristol, Michael D. (1999) 'Shakespeare: The Myth', in David Scott Kastan (ed.) A Companion to Shakespeare, Oxford, Blackwell, pp. 489-502.

Brooks, Cleanth (1998) 'The Formalist Critics', in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds) Literary Theory: An Anthology, Oxford, Blackwell, pp. 52-7.

Brown, Gregory S. (2003) 'Authorship'. in Alan Charles Kors (ed.) Encyclopedia of the Enlightenment, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, pp. 103-8.

Burke, Seán (ed.) (1995) Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press.

— (1998) The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida, 2nd edn. Edinburgh, Edinburgh University Press.

— (2002) 'The Biographical Imperative'. Essays in Criticism 52, 3: 191-208.

Burrow, J. A (1982) Medieval Writers and Their Work: Middle English Literature and its Background, 1100-1500, Oxford, Oxford University Press.

Burrow, Colin (1998) 'Life and Work in Shakespeare's Poems',

Proceedings of the British Academy 97: 15-50.

Butler, Judith (1990) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York, Routledge.

Carver, Raymond (1988) 'A Conversation with Kasia Boddy'. London Review of Books 10, 16 (15 September): 16.

Caughie, John (ed.) (1981) Theories of Authorship: A Reader, London, Routledge and Kegan Paul.

Chartier, Roger (1994) The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries, trans. Lydia G. Cochrane, Stanford, Stanford University Press.

Cixous, Hélène (1997) 'The Laugh of the Medusa', in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds) Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism, Basingstoke, Macmillan, pp. 347-62.

Clark, Timothy (1997) The Theory of Inspiration: Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing, Manchester, Manchester University Press.

— (2002) 'Literary Force, Institutional Values', in Elizabeth Beaumont Bissell (ed.) The Question of Literature: The Place of the Literary in Contemporary Theory, Manchester, Manchester University Press, pp, 91-104.

Clery, E.J., Caroline Franklin and Peter Garside (eds) (2002) Authorship, Commerce and the Public: Scenes of Writing, 1750-1850, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Close, Anthony (1990) 'The Empirical Author: Salman Rushdie's The Satanic Verses', Philosophy and Literature 14, 2: 248-67.

Coleman, Patrick, Jayne Lewis and Jill Kowalik (eds) (2000) Representations of the Self from the Renaissance to Romanticism, Cambridge, Cambridge University Press.

Coleridge. Samuel Taylor (1983) Biographia Literaria, ed. James Engell and W. Jackson Bate, 2 vols. London, Routledge and Kegan Paul.

— (1987) Lectures 1808-1819 On Literature, ed. RA Foakes, 2 vols

, London, Routledge and Kegan Paul.

Collins, A.S. (1927) Authorship in the Days of Johnson: Being a Study of the Relation Between Author, Patron. Publisher and Public, 1726-1780, London, Robert Holden.

— (1928) The Profession of Letters: A Study of the Relation of Author to Patron, Publisher, and Public, '780-1832, London, George Routledge.

Corrigan, Timothy (2003) 'The Commerce of Auteurism', in Virginia Wright Wexman (ed.) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press, PP·96-111.

Couturier, Maurice (1995) La Figure de t'auteur, Paris, Editions du Seuil.

— (1999) 'The Near-Tyranny of the Author: «Pale Fire'». in Julian W. Connolly (ed.) Nabakov and His Fictions: New Perspectives, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 54-72.

Crane, Mary Thomas (2001) Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory, Princeton, Princeton University Press.

Crawford, Robert (2001) The Modern Poet: Poetry, Academia, and Knowledge since the 1750S, Oxford, Oxford University Press.

Crewe, Jonathan (1990) Trials of Authorship: Anterior Forms and Poetic Reconstruction from Wyatt to Shakespeare, Berkeley, University of California Press.

Curran, Stuart (1999) 'Romantic Women Poets: Inscribing the Self', in Isobel Armstrong and Virginia Blain (eds) Women's Poetry in the Enlightenment: The Making of a Canon, 1730-1820, Basingstoke, Macmillan, pp. 145-66.

Currie, Gregory (2003) 'Interpretation in Art', in Jerrold Levinson (ed.) The Oxford Handbook of Aesthetics, Oxford, Oxford University Press, pp. 291-306.

Davis, Oliver (2002) 'The Author at Work in Genetic Criticism', Paragraph 25: 92-106.

DeGrazia. Margreta (1991) Shakespeare Verbatim: The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus, Oxford, Clarendon Press.

De Man, Paul (1986) The Resistance to Theory, Manchester, Manchester University Press.

Derrida, Jacques (1976) Of Grammatology, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

— (1978) Writing and Difference, trans. Alan Bass, London, Routledge.

— (1983) 'The Time of a Thesis: Punctuations', in Philosophy in France Today, ed. Alan Montefiore, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 34-50.

— (1984) Signéponge/Signsponge, trans. Richard Rand, New York, Columbia University Press.

— (1988a) The Ear of the Other: Otobiography, Transference. Translation, ed. Christie McDonald, Lincoln, University of Nebraska Press.

— (1988b) Limited Inc, ed. Gerald Graff, Evanston, III., Northwestern University Press.

— (1992) 'This Strange Institution Called Literature: An Interview with Jacques Derrida', in Acts of Literature, ed. Derek Attridge, London, Routledge, pp. 33-75.

— (1995) On the Name, ed. Thomas Dutoit, Stanford, Stanford University Press.

— (2000) Demeure: Fiction and Testimony, trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford, Stanford University Press.

— (2002) Without Alibi, trans. Peggy Kamuf, Stanford. Stanford University Press. Dickie, George and Kent Wilson (1995) 'The Intentional Fallacy: Defending Beardsley', Journal of Aesthetics and Art Criticism, pp. 133-50.

Dobranski, Stephen B. (1999) Milton, Authorship, and the Book Trade, Cambridge, Cambridge University Press.

Dobson, Michael (1992) The Making of the National Poet:

Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769, Oxford, Clarendon Press.

Dunn, Kevin (1994) Pretexts of Authority: The Rhetoric of Authorship in the Renaissance Preface, Stanford, Stanford University Press.

Dunn, Douglas (2000) 'A Difficult, Simple Art', in W.N. Herbert and Matthew Hollis (eds) Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry, Tarset. Northumberland, Bloodaxe Books, pp. 163-6.

Dutton, Denis (1987) 'Why Intentionalism Won't Go Away', in Anthony J. Cascardi (ed.) Literature and the Question of Philosophy, Baltimore, Johns Hopkin, University Press, pp.192-209.

Eagleton, Terry (1990) The Ideology of the Aesthetic, Oxford, Basil Blackwell.

Eichenbaum, Boris (1998) 'Introduction to the Formal Method', in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds) Literary Theory: An Anthology, Oxford, Blackwell, pp. 8-16.

Eisenstein, Elizabeth (1979) The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe, 2 vols, Cambridge, Cambridge University Press.

Eliot, T.S. (1975) Selected Prose, ed. Frank Kermode, London, Faber and Faber.

Ellmann, Maud (1987) The Poetics of Impersonality: T.S. Eliot and Ezra Pound, Brighton, Harvester.

Epstein, William (ed.) (1991) Contesting the Subject, West Lafayette, Ind., Purdue University Press.

Erdman, David V. and Ephim G. Fogel (eds) (1966) Evidence for Authorship: Essays on Problems of Attribution, Ithaca, Cornell University Press.

Erickson, Lee (2002) «'Unboastful Bard»: Originally Anonymous English Romantic Poetry Book Publication, 1770-1835', New Literary History 33: 247-78.

Everett, Barbara (2003) 'Alphabeted', London Review of Books 25,

15 (7 August): 6-10.

Ezell, Margaret J.M. (1999) Social Authorship and the Advent of Print, Baltimore, johns Hopkins University Press.

Faulkner, William (1977) Selected Letters, ed. Joseph Blotner, London, Scalar. Feather, John (1994) Publishing, Piracy and Politics: An Historical Survey of Copyright in Britain, London, Mansell.

Feinstein, Elaine (2001) Ted Hughes: The Life of a Poet, New York, Norton.

Feldman, Paula R. (2002) 'Women Poets and Anonymity in the Romantic Era', New Literary History 33: 279-89.

Felman, Shoshana (1993) What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Felski, Rita (2003) Literature After Feminism, Chicago, Chicago University Press. Ferry, Anne (2002) 'Anonymity: The Literary History of a Word', New Literary History 33: 193-214.

Fineman, Joel (1991) The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition, Cambridge, Mass., MIT Press.

Finkelstein, David and Alistair McCleery (eds) (2002) The Book History Reader, London, Routledge.

Fish, Stanley (1982) 'With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida', Critical Inquiry 8: 693-721.

Flaubert. Gustave (1980) The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1857, ed. Francis Steegmuller, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Folkenflik, Robert (1981) 'The Artist as Hero in the Eighteenth Century', The Year's Work in English Studies 12: 91-108.

Ford, Andrew L. (1985) 'The Seal of Theognis: The Politics of Authorship in Archaic Greece', in Thomas J. Figueira and Gregory Nagy (eds) Theognis of Megara: Poetry and the Polis, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 82-95.

Forster, E.M. (1951) 'Anonymity: An Enquiry', in Two Cheers for Democracy, London, Edward Arnold, pp. 87-97.

Foster, Don (2001) Author Unknown: On the Trail of Anonymous, London, Macmillan. Foucault, Michel (1979) 'What is an Author?', in Josué V. Harari (ed.) Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, London, Methuen, pp. 141-60.

— (1981) The History of Sexuality: An Introduction, trans. Robert Hurley, Harmondsworth, Penguin.

Frost, Robert (2000) The Figure a Poem Makes', in W.N. Herbert and Matthew Hollis (eds) Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry, Terser, Northumberland, Bloodaxe Books, pp. 44-6.

Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt (2000) Practicing New Historicism, Chicago, University of Chicago Press.

Garber, Marjorie (1987) Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality, New York, Methuen.

Gass, William H. (1985) 'The Death of the Author', in Habitations of the Word: Essays, New York, Simon and Schuster, pp. 265-87.

Gerard, Alexander (1961) 'An Essay on Genius', in Eighteenth Century Critical Essays, ed. Scott Elledge, Ithaca, Cornell University Press, pp. 882-913.

Gerstner, David A. and Janet Staiger (eds) (2003) Authorship and Film, New York, Routledge.

Gibbons, Reginald (ed.) (1979) The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art, Chicago, University of Chicago Press.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (1979) The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven, Yale University Press.

Glover, Michael (1998) 'Into the Open', New Statesman 11, 489 (30 January): 45.

Goldhill, Simon (1991) The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature, Cambridge, Cambridge University Press.

Gracia, Jorge J.E. (2002) 'A Theory of the Author', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn.,

Greenwood Press, pp.161-90.

Graham, W.S. (2000) 'Notes on a Poetry of Release', in W.N. Herbert and Matthew Hollis (eds) Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry, Tarset. Northumberland, Bloodaxe Books, pp. 117-21.

Graziosi, Barbara (2002) Inventing Homer: The Early Reception of Epic, Cambridge, Cambridge University Press.

Greenblatt, Stephen (1980) Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago, University of Chicago Press.

— (1988) Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England, Oxford, Clarendon Press.

— (1990) Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture, New York, Routledge.

— (2001) Hamlet in Purgatory, Princeton, Princeton University Press.

Creetham, D.C. (1999) Theories of the Text, Oxford, Oxford University Press.

Grice, H.P. (1971) 'Intention and Uncertainty', Proceedings of the British Academy 57: 263-79.

Griffin, Robert J. (1999) 'Anonymity and Authorship', New Literary History, 30: 877-95.

Griffin, Jasper (2000) 'Introduction', in Homer, The Odyssey, trans. Martin Hammond, London, Duckworth, pp. xiii-xxvi.

Hadfield, Andrew (1997) Edmund Spenser's Irish Experience: Wilde Fruit and Salvage Soyl, Oxford, Clarendon Press.

Hamilton, Ian (1998) 'A Mismatched Marriage', The Sunday Telegraph, Sunday Review (25 January): 7.

Hammond, Brean S. (1997) Professional lmaginative Writing in England, 1670-174: 'Hackney Jar Bread', Oxford, Clarendon Press.

Hanson, Elizabeth (1998) Discovering the Subject in Renaissance England, Cambridge, Cambridge University Press.

Harris, V. Wendell (1996) Literary Meaning: Reclaiming the Study of Literature, London, Macmillan.

Hazlitt. William (1930-4) The Complete Works of William Hazlitt, 21 vols, ed. P.P.

Howe London, Dent.

Heale. Elizabeth (2003) Autobiography and Authorship in Renaissance Verse: Chronicles of the Self. Basingstoke, Palgrave.

Heaney, Seamus (1998) 'A Wounded Power Rises from the Depths', The Irish Times, Weekend Books (31 January): 11.

Helgerson, Richard (1983) Self Crowned Laureates: Spenser, Jonson, Milton and the Literary System, Berkeley, University of California Press.

Herbert, W.N. and Matthew Hollis (eds) (2000) Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry, Tarset, Northumberland, Bloodaxe Books.

Hirsch, E.D., Jr. (1967) Validity in Interpretation, New Haven, Yale University Press.

— (1976) The Aims of Interpretation, Chicago, University of Chicago Press.

— (1984) 'Meaning and Significance Reinterpreted', Critical Inquiry 11: 202-25.

— (1994) 'Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory', New Literary History 25: 549-67.

Hirschfeld, Heather (2001) 'Early Modern Collaboration and Theories of Authorship', PMLA 116, 3: 609-22.

Hix, H.L. (1990) Morte d'Author: An Autopsy, Philadelphia, Temple University Press.

Hobby, Elaine (1988) Virtue of Necessity: English Women's Writing, 1649-1688, London, Virago.

Hofkosh, Sonia (1998) Sexual Politics and the Romantic Author, Cambridge, Cambridge University Press.

Holmes, Olivia (2000) Assembling the Lyric Self Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Holt, Jason (2002) 'The Marginal Life of the Author', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press, pp.65-78.

Howard, Jean E. (1986) 'The New Historicism in Renaissance Studies', English Literary Renaissance 16: 13-43.

Inge, M. Thomas (2001) 'Collaboration and Concepts of Authorship', PMLA 116, 3: 623-30.

Irigaray, Luce (1985) This Sex Which is Not One, trans. Catherine Porter, Ithaca, Cornell University Press.

Irwin, William (1999) Intentionalist Interpretation: A Philosophical Explanation and Defense, Westport, Conn., Greenwood Press.

— (ed.) (2002a) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press.

— (2002b) 'Intentionalism and Author Constructs', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press, PP·191-204.

Jacobus, Mary (1986) Reading Woman: Essays in Feminist Criticism, London, Methuen.

James, Henry (1981) Selected Literary Criticism, ed. Morris Shapiro, Cambridge, Cambridge University Press.

Johnson, Samuel (1963) 'The Idler' and 'The Adventurer', ed. W.J. Bate, John M. Bullitt and L.F. Powell, New Haven, Yale University Press.

Joyce, James (2000) A Portrait of the Artist as a Young Man, ed. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press.

Julius, Anthony (1998) 'New Lost Land', Poetry Review 88, 1 (Spring): 80-2.

Kamuf, Peggy (1980) 'Writing Like a Woman', in Sally McConnell-Ginet, Ruth Barker and Nelly Furman (eds) Women and Language in Literature and Society, New York, Praeger, pp. 284-99.

— (1988) Signature Pieces: On the Institution of Authorship, Ithaca, Cornell University Press.

— (2002) «Fiction» and the Experience of the Other', Elizabeth Beaumont Bissell (ed.) The Question of Literature: The Place of the Literary in Contemporary Theory, Manchester, Manchester University Press, pp. 156-73.

Kant, Immanuel (1952) The Critique of Judgement, trans. James Creed Meredith, Oxford, Clarendon Press.

Keats, John (19S8) The Letters of John Keats, ed. Hyder Edward Rollins, Cambridge, Mass. Harvard University Press.

Kernan, Alvin (1987) Printing Technology, Letters and Samuel Johnson, Princeton, Princeton University Press.

Kerrigan, John (1986), 'Introduction' to William Shakespeare, The Sonnets and A Lover's Complaint, ed. john Kerrigan, London, Penguin.

Kewes, Paulina (1998) Authorship and Appropriation: Writing for the Stage in England 1660-1710, Oxford, Clarendon Press.

Kimmelman, Burt (1999) The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages: The Emergence of the Modern Literary Persona, New York, Peter Lang.

Knapp, Steven (1993) Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism, Cambridge, Mass. Harvard University Press.

Knapp, Steven and Walter Benn Michaels (1985) 'Against Theory', in W.J.T. Mitchell (ed.) Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism, Chicago, University of Chicago Press, pp. 11-30.

Knights, L.C. (1946) Explorations: Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century, London, Chatto and Windus.

Koestenbaum, Wayne C. (1989) Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration, New York, Routledge.

Kugel, lames L. (ed.) (1990) Poetry and Prophecy: The Beginnings of a Literary Tradition, Ithaca, Cornell University Press.

Kurke, Leslie (2000) 'The Strangeness of «Song Culture»: Archaic Creek Poetry', in Oliver Taplin (ed.) Literature and the Greek World,

Oxford, Oxford University Press, pp. 40-69.

Lamarque, Peter (2002) 'The Death of the Author: An Analytical Autopsy', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press, pp. 79-91.

Leader, Zachary (1996) Revision and Romantic Authorship, Oxford, Oxford University Press.

Leitch, Vincent B. (ed.) (2001) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton.

Lerer, Seth (1993) Chaucer and His Readers: Imagining the Author in Late-Medieval England, Princeton, Princeton University Press.

Levinson, Jerrold (ed.) (2003) The Oxford Handbook of Aesthetics, Oxford, Oxford University Press.

Lipking, Lawrence (1981) The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers, Chicago, University of Chicago Press.

— (1998) 'The Birth of the Author', in Warwick Gould and Thomas F. Stanley (eds) Writing the Lives of Writers, Basingstoke, Macmillan, pp. 36-53.

Livingston, Paisley (2003) 'Intention in Art', in Jerrold Levinson (ed.) The Oxford Handbook of Aesthetics, Oxford, Oxford University Press, pp. 275-90.

Locke, John (1975) An Essay Concerning Human Understanding, ed. Peter H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press.

Loewenstein, Joseph (2002a) The Author's Due: Printing and the Prehistory of Copyright, Chicago, University of Chicago Press.

— (2002b) Ben Johnson and Possessive Authorship, Cambridge, Cambridge University Press.

Longley, Edna (1998) 'Obfuscating Myths', Thumbscrew 10: 27-30.

Lord, Albert B. (1960) The Singer of Tales, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Love, Harold (2002) Attributing Authorship: An Introduction, Cambridge, Cambridge University Press.

Lowell, Robert (2000) 'On «Skunk Hour'», in W.N. Herbert and Matthew Hollis (eds) Strong Words: Modern Poets on Modern Poetry, Terset, Northumberland, Bloodaxe Books, pp. 106-9.

MacCabe, Colin (2003) 'The Revenge of the Author', in Virginia Wright Wexman (ed.) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 30-41.

Macherey, Pierre (1995) 'Creation and Production', in Sean Burke (ed.) Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 230-2.

Marotti, Arthur F. (1986) John Donne, Coterie Poet, Madison, University of Wisconsin Press.

— (1995) Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric, Ithaca, Cornell University Press.

Martz, Louis L. and Aubrey Williams (eds) (1978) The Author in His Work: Essays on a Problem in Criticism, New Haven, Yale University Press.

Masten, Jerfrey (1997) Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama, Cambridge, Cambridge University Press.

Meltzer, Francoise (1994) Hot Property: The Stakes and Claims of Literary Originality, Chicago, University of Chicago Press.

Meta, Walter (2003) 'John Waters Goes to Hollywood: A Poststructuralist Authorship Study', in David A. Gerstner and Janet Staiger (eds) Authorship and Film, New York, Routledge, pp. 157-74.

Miller, Edwin Haviland (1959) The Professional Writer in Elizabethan England: A Study of Non dramatic Literature, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Miller, Jacqueline T. (1986) Poetic License: Authority and Authorship in Medieval and Renaissance Contexts, New York, Oxford University Press.

Miller, Karl (1989) Authors, Oxford, Clarendon Press.

Miller, Nancy K. (1995) 'Changing the Subject: Authorship,

Writing and the Reader', in Sean Burke (ed.) Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 193-211.

Miller, J. Hillis (2002) On Literature, London, Routledge.

Milosz, Czeslaw (1979) 'Ars Poetica?', in Reginald Gibbons (ed.) The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art, Chicago, University of Chicago Press, pp. 3-4.

Minnis, A.J. (1988) Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, 2nd edn. Aldershot, Scolar.

Mot, Toril (1985) Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, London, Methuen. Montrose, Louis (1998) 'Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture', in Julie Rivkin and Michael Ryan (eds) Literary Theory: An Anthology, Oxford, Blackwell, pp. 777-85.

Morgan, Michael (1988) 'Authorship and the History of Philosophy', Review of Metaphysics 42: 327-55.

Moriarty, Michael (1991) Roland Barthes, Cambridge, Polity.

Motion, Andrew (1998) 'A Thunderbolt from the Blue: This Book will Live Forever', The Times (17 January); 22.

Murray, Penelope (1989) 'Poetic Genius and its Classical Origins', in Penelope Murray (ed.) Genius: The History of an Idea, Oxford, Basil Blackwell, pp. 9-31.

Nagy, Gregory (1989) 'Early Greek Views of Poets and Poetry', in George A. Kennedy [ed.] The Cambridge History of Literary Criticism, vol. 1: Classical Criticism, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-77.

— (1996a) Homeric Questions, Austin, University of Texas Press.

— (1996b) Poetry as Performance: Homer and Beyond, Cambridge, Cambridge University Press.

— (2003) Homeric Responses, Austin, University of Texas Press.

Nehemas, Alexander (1981) 'The Postulated Author: Critical Monism as Regulative Ideal', Critical Inquiry 8: 131-49.

— (1986) 'What an Author Is', The Journal of Philosophy 83: 685-91.

__ (2002) 'Writer, Text, Work, Author', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press, pp. 95-115.

Nesbit, Molly (1987) 'What Was an Author?', Yale French Studies 73: 229-57.

Newlyn, Lucy (2000) Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception, Oxford, Oxford University Press.

North, Michael (2001) 'Authorship and Autography', PMLA 116, 5: 1377-85.

North, Marcy L (2003) The Anonymous Renaissance: Cultures of Discretion in Tudor-Stuart England, Chicago, University of Chicago Press.

O'Brien, Sean (2003) 'Essential but Unlovely', Guardian Review (1 November): 25.

Olson, David R. (1994) The World as Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading, Cambridge, Cambridge University Press.

Ong, Walter (1982) Orality and Literacy: The Technologizing of the Word, London, Routledge.

Pask. Kevin (1996) The Emergence of the English Author: Scripting the Life of the Poet in Early Modern England. Cambridge, Cambridge University Press.

Patterson, Annabel (1990) 'Intention', in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds) Critical Terms for Literary Study, Chicago, University of Chicago Press, PP·135-46.

Paz, Octavia. Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti and Charles Tomlinson (1971) Renga: A Chain of Poems, trans, Charles Tomlinson, New York, George Braziller.

Peacock, Thomas Love (1987) 'The Four Ages of Poetry', in David Bromwich (ed.) Romantic Critical Essays, Cambridge, Cambridge

University Press.

Pease, Donald E. (1990) 'Author', in Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds) Critical Terms for Literary Study, Chicago, University of Chicago Press, pp. 105-17.

Pessoa. Fernando (1979) 'Towards Explaining Heteronymy', in Reginald Gibbons (ed.) The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art, Chicago, University of Chicago Press, pp. 5-15.

Plato (2001a) lon, in Vincent B, Leitch (ed.) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton, pp. 37-48.

__ (2001 b) Republic, in Vincent B. Leitch (ed.) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton, pp. 49-80.

__ (2001C) Phaedrus. in Vincent B. Leitch (ed.) The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York, Norton, pp. 81-5.

Quaint, David (1983) Origin and Originality in Renaissance Literature, New Haven, Yale University Press.

Ransom, John Crowe (1968) The World's Body, Baton Rouge, Louisiana State University Press.

Rice, Philip and Patricia Waugh (eds) (1996) Modern Literary Theory: A Reader, 3rd edn, London, Arnold.

Ridley, Aaron (2003) 'Expression in Art', in Jerrold Levinson (ed.) The Oxford Handbook of Aesthetics, Oxford, Oxford University Press, pp. 211-27.

Rintoul, M.C. (1993) Dictionary of Real People and Places in Fiction, London, Routledge.

Rivkin, Julie and Michael Ryan (eds) (1998) Literary Theory: An Anthology, Oxford, Blackwell.

Rogers, Pat (2002) 'Nameless Names: Pope, Curll, and the Uses of Anonymity', New Literary History 33: 233-45,

Rorty, Richard (1995) 'Taking Philosophy Seriously', in Sean Burke (ed.) Authorship: From Ploto to Postmodernism: A Reader. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 292-9.

Rose, Mark (1993) Authors and Owners: The Invention of Copyright,

Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Rosebury, Brian (1997) 'Irrecoverable Intentions and Literary Interpretation', British Journal of Aesthetics 37: 15-30.

Ross, Marlon B. (1989) The Contours of Masculine Desire: Romanticism and the Rise of Women's Poetry, New York, Oxford University Press.

Royle, Nicholas (2003) Jacques Derrida, London, Routledge.

Rushdie, Salman (1988) The Satanic Verses, Harmondsworth, Viking.

Ruthven, K.K. (2001) Faking Literature, Cambridge, Cambridge University Press.

Said, Edward (1983) 'On Originality', in The World, the Text, and the Critic, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 126-39.

— (2003) 'A Window on the World', Guardian Review (2 August): 4-6.

Salokannel, Marjut (2003) 'Cinema in Search of its Authors: On the Notion of Film Authorship in Legal Discourse', in Virginia Wright Wexman (ed.) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 152-78.

Sarris, Andrew (2003) 'The Auteur Theory Revisited', in Virginia Wright Wexman (ed.) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 21-29.

Saunders, J.W. (1964) The Profession of English Letters, London, Routledge and Kegan Paul.

Saunders, David (1992) Authorship and Copyright, London, Routledge.

Saunders, David and Ian Hunter (1991) 'Lessons from the «Literatory»: How to Historicise Authorship', Critical Inquiry 17: 479-509.

Schatz, Thomas (2003) 'The Whole Equation of Pictures', in Virginia Wright Wexman (ed.) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press, pp.89-95.

Schiller, Friedrich (1988) extract from On Naive and Sentimental Poetry, in David Simpson (ed.) The Origin of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel, Cambridge, Cambridge University Press.

Seal, Peter (1998) In Praise of Scribes: Manuscripts and their Makers in seventeenth – Century England, Oxford, Clarendon Press.

Shelley, Percy Bysshe (1977) Shelley's Poetry and Prose, ed. Donald H. Reiman and Sharon B. Powers, New York, Norton.

Sherman, Brad and Alain Strowel (eds) (1994) Of Authors and Origins: Essays on Copyright Low, Oxford, Clarendon Press.

Showalter, Elaine (1986) 'Feminist Criticism in the Wilderness', in Elaine Showalter (ed.) The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory, London, Virago, pp. 243-70.

Sidney, Sir Philip (2002) An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy), ed. Geoffrey Shepherd, 3rd edn, revised by R.W. Meslen, Manchester, Manchester University Press.

Siskin, Clifford (1998) The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain, 1700-1830, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Staiger, Janet (2003) 'Authorship Approaches', in David A. Gerstner and Janet Staiger (eds) Authorship and Film, New York, Routledge, pp. 27-57.

Stallybrass. Peter and Allon White (1986) The Politics and Poetics of Transgression, London, Methuen.

Stecker, Robert (1987) 'Apparent, Implied, and Postulated Authors', Philosophy and Literature 11: 255-71.

Stevens, Wallace (1960) 'The Noble Rider and the Sound of Words', in The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination, London, Faber and Faber, pp. 3-36.

— (1979) 'The Irrational Element in Poetry', in Reginald Gibbons (ed.) The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art, Chicago, University of Chicago Press, pp. 48-58.

Stewart, Susan (1991) Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation, New York, Oxford University Press.

Stillinger, Jack (1991) Multiple Authorship and the Myth of the Solitary Genius, Oxford, Oxford University Press.

Summit, Jennifer (2000) Lost Property: The Woman Writer and English Literary History, 1380-1589, Chicago, Chicago University Press.

Swinden, Patrick (1999) Literature and the Philosophy of Intention, London, Macmillan.

Taplin, Oliver (2000a) 'Introduction', in Oliver Taplin (ed.) Literature in the Greek World, Oxford, Oxford University Press, pp. xv-xxvii.

— (2000b) 'The Spring of the Muses: Homer and Related Poetry' in Oliver Taplin (ed.) Literature in the Greek World, Oxford, Oxford University Press, pp. 4-39.

Taylor, Charles (1989) Sources of the Self The Making of the Modern Identity, Cambridge, Cambridge University Press.

Todd, Janet (1989) The Sign of Angellica: Women, Writing, and Fiction 1660-1800, London, Virago.

Tomaschevsky, Boris (1971) 'literature and Biography'. in Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (eds) Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, Cambridge, Mass., MIT Press, pp. 47-55.

Trigg, Stephanie (2002) Congenial Souls: Reading Chaucer from Medieval to Postmodern, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Turner, Cheryl (1992) Living by the Pen: Women Writers in the Eighteenth Century, London, Routledge.

Vickers, Brian (ed.) (1999) English Renaissance Literary Criticism, Oxford, Clarendon Press.

— (2002a) Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays, Oxford, Oxford University Press.

— (200lb) 'Counteleiting' Shakespeare: Evidence, Authorship, and

John Ford's 'A Funerall Elegye', Cambridge, Cambridge University Press.

Wall, Wendy (1993) The Imprint of Gender: Authorship and Publication in the English Renaissance, Ithaca, Cornell University Press.

Walsh, Thomas R. and Rodney Merrill (2002) 'The Odyssey: The Tradition. the Singer, the Performance', in Homer, The Odyssey, trans. Rodney Merrill, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 1-53.

Weberman, David (2002) 'Gadamer's Hermeneutics and the Question of Authorial Intention', in William Irwin (ed.) The Death and Resurrection of the Author?, Westport, Conn., Greenwood Press, pp. 45-64.

Wexman, Virginia Wright (ed.) (2003) Film and Authorship, New Brunswick, Rutgers University Press.

Williams, Raymond (1988) Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, revised edn, London, Fontana.

Wimsatt, W.K. (1954) The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington, University of Kentucky Press.

— (1976) 'Genesis: A Fallacy Revisited', in David Newton de Molina (ed.) On Literary Intention, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 116-38.

Wimsatt, W.K. and Beardsley, Monroe C. (1954) 'The Intentional Fallacy', in W.K. Wimsatt, The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington, University of Kentucky Press, pp. 3-18.

Wogan-Browne, Jocelyn, Nicholas Watson, Andrew Taylor and Ruth Evans (eds) (1999) The Idea of the Vernacular: An Anthology of Middle English Literary Theory, 1280-1520. Exeter, Exeter University Press.

Wollen, Peter (1981) 'The Auteur Theory', in John Caughie (ed.) Theories of Authorship:

A Reader, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 13B-5l.

— (2003) 'The Auteur Theory: Michael Curtz, and Casablanca', in

David A. Gerstner and Janet Staiger (eds) Authorship and Film, New York, Routledge, pp.61-76.

Wood, Michael (1994) The Magician's Doubts: Nabakov and the Risks of Fiction, London, Chatto and Windus.

Woodmansee, Martha (1994a) The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics, New York, Columbia University Press.

— (1994b) 'On the Author Effect: Recovering Collectivity', in Martha Woodmansee and Peter Jaszi (eds) The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature, Durham, NC, Duke University Press, pp. 15-28.

Woodmansee, Martha and Peter Jaszi (eds) (1994) The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature, Durham, NC, Duke University Press.

Wordsworth, William (1984) The Oxford Authors William Wordsworth, ed. Stephen Gill, Oxford, Oxford University Press.

Yeats, W.B. (1994) Later Essays, ed. William H. O'Donnell, New York, Charles Scribner's Sons.

Young, Edward (1918) Conjectures on Original Composition, ed. Edith J. Morley, Manchester, Manchester University Press.

نبذة عن المؤلف:

أندرو بينيت: أستاذ الأدب والنقد في جامعة بريستول. تنصب اهتماماته على نظريات النقد الأدبي المعاصر. وتطبيقاتها في قراءة المفاهيم الأدبية التي أثارت. ولا تزال. جدلاً في الكتابات النقدية.. يهتم بينيت. كذلك. بدراسة النظرية الرومانسية. والأثر الذي تركته على النقد الأدبي. ومن أهم أعماله : مقدمة في الأدب و النقد والنظرية (2009) . وأعمال وردزورث (2007). والشعراء الرومانسيون و ثقافة الأجيال القادمة (2006). كيتس: السرد والجمهور وحياة النص بعد وفاة مؤلفه (2006). والمؤلف (2005). وكاثرين مانسفيلد (2004).

نبذة عن المترجمة:

الدكتورة سرى خريس، الأستاذ المساعد في النقد والأدب الإنجليزي، حصلت على درجة الدكتوراه من الجامعة الأردنية عام 2001، وتعمل حالياً في قسم اللغة الإنجليزية في جامعة العلوم التطبيقية الخاصة في عمّان، الأردن.. تنصب اهتماماتها على الدراسات النسوية والأدب العالمي، ومن أعمالها صورة الأمومة في القصة القصيرة لتوماس هاردي: دراسة نسوية (1995)، تمثيل المكان والعلاقات العرقية في روايات نادين غوردامائير (2001) و"هل هذه قصيدة؟" (2006) و "وولفجانج آيزر: قراءات محتملة لقصة التحول لكافكا" (2007) و"بعث الآخر: دراسة نقدية لمفهوم القيادة النسائية" (2008) و كذلك "دوريان غراي والنظرية الجمالية" (2008)، كما ترجمت كتاب: "الإسلام والاستشراق الرومانسي".تأليف: محمد شرف الدين، (2009) الصادر عن مشروع "كلمة".

المؤلف

يناقش أندرو بينيت في مقدمةٍ منظمةٍ وبوضوح أحد أهم المصطلحات النقدية والنظرية في الدراسات الأدبية، مفنداً الجدل الدّائر حول مفهومي التأليف الأدبي والمؤلف. ويناقش أيضاً إعلان رولان بارت (Roland Barthes) الجدلي القائل «بموت المؤلف». ويستكشف مفاهيم نقدية وفلسفية مثل السلطة والملكية والأصالة. ويتتبّع التعريفات المتغيرة للمؤلف والتطور التاريخي للتأليف من هومر وحتى الوقت الحاضر. كما يدرس نظرية المؤلف في سياق الجدل الدّائر حول نوايا المؤلف، والنظرية النسوية والنظرية التاريخية. وأهمية التأليف المشترك في الأدب وصناعة الأفلام. ويحلّل أهمية الأفكار المرتبطة بالتأليف. بالنسبة لتعريف الأدب. كما تعرض هذه الدّراسة، محفزة دراسات أخرى. المقدّمة المثالية للفكرة الأكثر جوهرية في النظرية النقدية. وهي دراسة ضرورية وأساسية .


9 789948 015017





